

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Концепция искусства в русской прозе второй половины 1920-х годов**

основная образовательная программа магистратуры по направлению  
подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса  
Образовательной программы  
«Русская литература»  
очной формы обучения  
Чжу Хэ

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Григорьева Л. П.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Петровская Е. В.

Санкт-Петербург  
2018

## **Оглавление**

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Споры о путях развития соцреалистического искусства.....</b>	<b>10</b>
§ 1. Критика и литературоведение о повести «Гравюра на дереве» Б. А. Лавренева.....	10
§ 2. Соцреализм vs классика и авангард в повести «Гравюра на дереве» Б. А. Лавренева.....	15
<b>Глава 2. Концепция романтического искусства.....</b>	<b>29</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>54</b>
<b>Список использованной и цитируемой литературы.....</b>	<b>57</b>

## Введение

Тема искусства занимает особое место не только в русской, но и в мировой литературе.

Искусство, по словам И. Б. Картузовой, становится объектом изображения в художественных текстах, «начиная с эпохи Просвещения и в более позднем времени»<sup>1</sup>. В «становлении темы искусства» значительную роль играет романтизм, который признает искусство «важнейшей областью духовной жизни человечества»<sup>2</sup>, видя в нем «способность открыть человечеству путь к высшей истине»<sup>3</sup> и силу, преобразующую не только человека, но и окружающий мир. Кроме того, отмечая, что в XX в. возрастает интерес к «самому творческому процессу и к проблемам искусства в целом»<sup>4</sup>, исследовательница указывает на ярко «рефлектирующий характер»<sup>5</sup> искусства XX века.

В советскую эпоху представление об искусстве находится под влиянием марксистской эстетики. По словам А. Л. Андреева, концепция искусства как «отражения» занимает основное место<sup>6</sup>. Искусство рассматривается как «часть целостного социального процесса»<sup>7</sup>. К примеру, семантическая концепция искусства критикуется в «игнорировании социального и гносеологического содержания художественного творчества».<sup>8</sup> Начиная с 90-х гг., когда влияние советской идеологии

---

<sup>1</sup> Картузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2006. С. 3.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / сост. и автор комментариев А. А. Карпов; авт. вступит. статьи В. М. Маркович. Л.: Издательство ЛГУ, 1989. С. 10.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 4.

<sup>6</sup> См.: Андреев А. Л. Марксистско-ленинская концепция искусства и принцип отражения / под отв. ред. М. Ф. Овсянникова. М.: Наука, 1988. С. 3.

<sup>7</sup> Черноуцан И. С. Марксизм и культура // Живая сила ленинских идей. М.: Советский писатель, 1985. С. 6.

<sup>8</sup> Немировская Е. М. Семантическая концепция искусства: (К критическому анализу

прекратилось, исследователи стали часто обращаться к вопросам искусства. Многие работы посвящены проблемам искусства как в зарубежной<sup>9</sup>, так и в русской литературе<sup>10</sup>. Однако недостаточное внимание уделяется концепции искусства в русской прозе второй половины 1920-х гг.

Следует отметить, что в нашем исследовании мы в большей части опирались на работы О. В. Дефье<sup>11</sup> и А. Ю. Криворучко<sup>12</sup>.

Так, А. Ю. Криворучко ясно подчеркивает полемику об искусстве исследуемого периода и отмечает, что в связи с «глобальными общественно-культурными переменами»<sup>13</sup> обостряются споры об искусстве. Подчеркивая «контекст полемики о создании пролетарской культуры», А. Ю. Криворучко с точки зрения анализа функции экфрасиса приходит к выводу, что экфрасис рассматривается как «своеобразный Эзопов язык в диалоге с властью»<sup>14</sup>.

О. В. Дефье также обращается к спорам об искусстве в русской прозе 1920-х гг. и указывает, что новой сферой раздумий в прозе об искусстве 1920-х гг. оказываются «культурно-исторические приоритеты эпохи, новый характер взаимоотношений с жизнью, сосредоточенность на вопросах

---

семантической философии искусства С. К. Лангер): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1974. С. 2.

<sup>9</sup> См., например: *Шевченко Е. Н.* Проблема искусства в романах Клауса Манна 30-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1993; *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: автореф. дис. ... д. филол. наук. М., 1995; *Картузова И. Б.* Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006; *Душинина Е. В.* Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010; и мн. др.

<sup>10</sup> См., например: *Колодий Л. Г.* Искусство как художественная проблема в русской прозе последней трети XIX века (В. Г. Короленко, В. М. Гаршин, Г. И. Успенский, Л. Н. Толстой): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 1990; *Гавриленко Т. А.* Концепция «чистого искусства» историко-литературном контексте середины XIX века: критико-эстетическая мысль и поэтическая практика: автореф. дис. ... д. филол. наук. Владивосток, 2003; и мн. др.

<sup>11</sup> См.: *Дефье О. В.* Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: Типология, традиции, способы образного воплощения: автореф. дис. ... д. филол. наук. М., 1999.

<sup>12</sup> См.: *Криворучко А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009.

<sup>13</sup> Там же. С. 5.

<sup>14</sup> Там же. С. 17.

жизнетворчества и формах участия в этом процессе»<sup>15</sup>. В связи с этим проза об искусстве 1920-х гг. приобретает «ярко выраженное полемическое начало»<sup>16</sup>.

Кроме того, рассматривая различие споров об искусстве в русской прозе между периодами начала XIX века и 1920-х гг., исследователь подчеркивает особенности эстетической полемики в прозе. Так, он замечает, что в романтической литературе начала XIX века споры об искусстве происходят «опосредованно», «изображение позиций - объективированное», писатель принимает участие в спорах с помощью «эстетических средств»<sup>17</sup>. В русской прозе 1920-е гг., напротив, эстетические споры становятся «содержательным и структурообразующим началом», при этом основой произведений оказывается «конфликт идей, сопровождающийся уменьшением описательности и усилением политического начала»<sup>18</sup>.

Споры об искусстве 1920-х гг. в русской прозе, по словам Дефье, выражаются через изображение художника-персонажа. Исследователь указывает, что персонаж-художник изображен «заданным авторской идеей, тенденциозным»<sup>19</sup>. Так образы художников оказываются «выражением попыток соединить духовно-творческую традицию старого искусства с жизнестроительным искусством современности»<sup>20</sup>.

Исследуя концепции художника в русской прозе первой трети XX в., исследователь обосновывает «наличие двух доминирующих типов творческого мироотношения» писателя: «философско-созерцательного» и «созидательно-практического»<sup>21</sup>. Как исследователь объясняет, «Философско-созерцательное мироотношение» подвергает «весь комплекс проблем искусства философскому осмыслению с приоритетным вниманием к

---

<sup>15</sup> Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: Типология, традиции, способы образного воплощения. С. 9.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 30

<sup>21</sup> Там же. С. 13

его духовному содержанию, внутренним законам и эстетике», «созидательно-практическое мироотношение» ориентирует на направление к «радикальной “практике жизни”»<sup>22</sup>.

В связи с описанным выше, мы полагаем, что в русской прозе второй половины 1920-х гг. присутствуют яркие споры об искусстве, и писатели активно выражают свое мнение об искусстве.

Следует отметить, что во второй половине 1920-х гг. на первый план выходит «идеологическая составляющая художественного творчества», контроль со стороны государства «над искусством укрепляется», от писателей требуется «экспликация их позиции»<sup>23</sup>. Разные представления писателей об искусстве отражаются в прозе исследуемого периода, в частности, концепция соцреалистического искусства занимает основное место.

Вопрос о концепции соцреалистического искусства исследуется нами на примере повести «Гравюра на дереве» Б. А. Лавренева. Повесть вызывала обширную полемику после публикации. Ранняя критика обращает внимание на идеологический аспект повести, в особенности, на проблему «культурной революции и интеллигенции»<sup>24</sup>. Современное литературоведение уделяет должное внимание проблемам «подлинного искусства» и «традиции классического искусства»<sup>25</sup>, но не выявляет авторскую концепцию искусства в повести.

В нашей работе мы рассматриваем концепцию соцреалистического искусства в указанной повести Лавренева с точки зрения оппозиции соцреализма, авангарда и классики. Причина такого выбора состоит в том, что во второй половине 1920-х гг. актуализовались споры о пути развития

---

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> *Криворучко А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов. С. 6.

<sup>24</sup> *Медведев П. Н.* Творчество Бориса Лавренева // Борис Лавренев. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1931. С. 30.

<sup>25</sup> *Геронимус Б. А.* Борис Андреевич Лавренев: Кн. для учащихся ст. Классов. М.: Просвещение, 1993. С. 135.

соцреалистического искусства. В то же время государство начинало притеснять авангардное искусство. Современник того периода, Лавренев создал повесть идеологически ангажированную, резко критикуя авангард, надеясь тем самым упрочить свое положение в социалистическом обществе. С этой целью Лавренев предлагает свой противоречивый вариант развития соцреалистического искусства.

Во второй половине 1920-х гг. вместе с прозой, утверждающей приоритетность соцреалистического искусства, появляются художественные тексты, изображающие романтическое искусство.

Концепция романтического искусства ярко представлена в прозе А. С. Грина второй половины 1920-х гг. Исследователи нередко обращаются к теме искусства в прозе исследуемого периода. Однако основное внимание уделяется формальному аспекту искусства, то есть, экфрасису: квалифицируются разные виды экфрасиса<sup>26</sup>, определяются его функции<sup>27</sup>. Связь искусства Грина с романтизмом отмечается в работах О. Л. Максимовой<sup>28</sup>, А. Е. Козловой<sup>29</sup> и В. Б. Мусого<sup>30</sup>. Вместе с тем, исследователи также затрагивают, главным образом, только отдельные аспекты романтического искусства в прозе Грина, такие, как «преобразующая сила» искусства<sup>31</sup>, нравственность искусства<sup>32</sup>, живость

---

<sup>26</sup> См.: Ботова А. С. Экфрасис в прозе Александра Грина: дис. ... маг. филол. наук. СПб., 2017.

<sup>27</sup> См.: Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов.

<sup>28</sup> См.: Максимова О. Л. Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Сыктывкар, 2004. С. 3.

<sup>29</sup> См.: Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2004. С. 8.

<sup>30</sup> См.: Мусий В. Б. Проблемы искусства в произведениях Александра Грина // Вісник ОНУ. Сер.: Філологія. 2016. Т. 21, вип. 1(13). С. 66.

<sup>31</sup> См., например: Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина / В. Е. Ковский. М.: Наука, 1969. С. 70; Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. С. 249; Вихров В. С. Рыцарь мечты (Вступительная статья) // А. С. Грин. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1980. С. 249; Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. М., 1980. С. 12; Ковский В. Вступ. ст. / Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. / А. С. Грин; сост. В. Ковского; Примеч. А. Ревякиной. М.: Художественная литература, 1991. С. 31; Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина / Е. Н. Иваницкая. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 38; Кобзев Н. А. А. С. Грин: жизнь и творчество // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной

изображения художественных полотен в текстах с репрезентацией искусства<sup>33</sup>.

В нашей работе, в частности, исследуется мистическая функция изобразительного искусства как сущностный тезис концепции романтического искусства Грина в прозе исследуемого периода.

**Актуальность** исследования определяется интересом современной науки к интермедиальности, к проблемам синтеза искусств.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в том, что отдельной работы, посвященной концепции искусства в русской прозе второй половины 1920-х гг., пока не существует.

**Предметом** исследования являются концепции искусства в русской прозе второй половины 1920-х гг.

В качестве **объекта** исследования были выбраны повесть Б. А. Лавренева об искусстве «Гравюра на дереве» (1928), а также прозаические произведения А. С. Грина об искусстве второй половины 1920-х гг.

В качестве **материала** исследования были использованы литературные тексты, посвященные теме искусства не только второй половины 1920-х гг., но и других периодов. В связи со сравнением концепций искусства были рассмотрены все произведения Грина второй половины 1920-х гг., в которых в той или иной мере проявляется авторская концепция изобразительного искусства, и тексты других периодов, анализ которых был необходим для конкретизации гриновской концепции романтического искусства: «Искатель приключений» (1915), «Черный алмаз» (1916), «Шедевр» (1917), «Серый автомобиль» (1923), «Победитель» (1925), «Золотая цепь» (1925), «Фанданго» (1927), «Джесси и Моргиана» (1928), «Дорога никуда» (1929), незаконченный роман «Недотрога» (1932).

---

научной конференции. Симферополь: Крымский Архив, 2000. С. 14; и мн. др.

<sup>32</sup> См.: *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 38.

<sup>33</sup> См.: *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 36; *Плютова М. И.* «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина // Сибирский Филологический журнал. 2014. № 4. С. 61–65.



**Методами** исследования послужили историко-литературный, сравнительно-сопоставительный и типологический методы.

**Цель** исследования состоит в том, чтобы на основании анализа художественных текстов второй половины 1920-х гг. выработать представление о концепции искусства в прозе одного из сложных периодов развития русской литературы XX века.

Для достижения цели в диссертации решаются следующие **задачи**:

1. Осветить содержание эстетических дискуссий в области искусства второй половины 1920-х гг. на основании анализа повести Б. А. Лавренева «Гравюра на дереве».

2. Выявить специфику мистического в прозе в экспликации экфрастического описания в прозе Грина исследуемого периода.

3. Определить роль экфрастического описания в контексте дискуссий о функции изобразительного искусства

**Структура** работы состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. Первая глава посвящена исследованию концепции соцреалистического искусства в русской прозе второй половины 1920-х гг. Вторая глава анализирует концепцию романтического искусства в русской прозе второй половины 1920-х гг.

## Глава 1. Споры о путях развития соцреалистического искусства

### § 1. Критика и литературоведение о повести «Гравюра на дереве»

**Б. А. Лавренева**

Повесть «Гравюра на дереве» (1928) занимает особое место среди произведений Б. А. Лавренева и считается «завершением творчества 20-х годов Лавренева и началом нового периода»<sup>34</sup>.

Публикация повести «Гравюра на дереве» вызвала сильную полемику в критике конца 1920-х — начала 1930-х гг. Юс. Большой настойчиво требовал от автора «раскрытия фамилии героя Семена Полякова»<sup>35</sup>, упрекая в несправедливых нападках на лефоца С. М. Третьякова, на что Лавренев в своей статье ответил, что пишет не об одном человеке, а об «общественно-литературном явлении наших дней»<sup>36</sup>. Вместе с тем, писателя упрекали в «заданной идеологической схеме, кое-как развернутой в иллюстративную фабулу» и несхематичности разрешения идейного задания, поставленного в тексте<sup>37</sup>. Зел. Штейнман в своей работе также указывал на «ограниченный реализм»<sup>38</sup> творчества автора, считая, что писатель показывает «старый мир» ярче и убедительнее.

Несмотря на многочисленные упреки, критика конца 1920-х — начала 1930-х гг. все же замечает в повести зарождение нового этапа творчества Лавренева. Критики указывают на отказ от «приключенного сюжета» и «романтического героя»<sup>39</sup> в данном тексте. Вместе с тем, критики отмечают «публицистическую четкость» произведения<sup>40</sup>, и указывает на то, что язык

---

<sup>34</sup> Кардин В. Борис Лавренев. М.: Советская Россия, 1981. С. 143.

<sup>35</sup> Большой Юс. Портрет и пасквиль // Красная газета (веч. вып.) 1928. № 307. 6 Ноя. С. 3.

<sup>36</sup> Лавренев Б. А. История одного человека // Красная газета (веч. вып.). 1928. № 316. 16 Ноя. С. 3.

<sup>37</sup> Штейнман Зел. Навстречу жизни. Л.: Издательство Писателей в Ленинграде, 1934. С. 88.

<sup>38</sup> Там же. С. 91.

<sup>39</sup> Медведев П. Н. Творчество Бориса Лавренева // Борис Лавренев. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1931. С. 34–35.

<sup>40</sup> Гельфанд М. [Рец. на: повесть «Гравюра на дереве»] // Книга и революция. 1929. № 1. С. 49

становится «скупее, точнее, не столь щедрым на выпретенную лиричность»<sup>41</sup>.

Ранняя критика конца 1920-х — начала 1930-х гг. обращает основное внимание на идеологический аспект повести. В частности, проблема «культурной революции и интеллигенции»<sup>42</sup> преподносится ранней критикой как центр идейного плана повести. Главный герой Кудрин, по мнению ранней критики, представлен в качестве «сколько партийца, сколько интеллигента»<sup>43</sup>. В этой связи Кудрин упрекается в «присущих ему мелкобуржуазных атрибутах»<sup>44</sup>. Впрочем, критики указывают на «заранее сочувствие и внимание»<sup>45</sup> Лавренева каждому интеллигенту в данном произведении. Об этом свидетельствует и то, что интеллигентские образы, в том числе Маргарита и Половцев, изображаются «убедительнее» и «положительнее», чем коммунисты Елена, Семен, Никитин и т.д.<sup>46</sup> Кроме того, особое внимание ранней критики уделяется уходу Кудрина с должности директора треста в искусство. Такой уход, по словам ранней критики, зависит от «индивидуального сознания»<sup>47</sup> и «жертвенности»<sup>48</sup> интеллигента. Таким образом, как отмечает ранняя критика, проблема культурной революции подменяется проблемой «интеллигентского культурничества»<sup>49</sup>.

По сравнению с проблемой культурной революции и интеллигенции, проблеме искусства уделяется недостаточное внимание. Критика только указывает на то, в повести говорится о «проблеме революционного искусства»<sup>50</sup> и проблеме «выработки стиля нового искусства в соответствии с общим стилем эпохи»<sup>51</sup>.

---

<sup>41</sup> *Медведев П. Н.* Творчество Бориса Лавренева. С. 35.

<sup>42</sup> Там же. С. 30.

<sup>43</sup> Там же. С. 32.

<sup>44</sup> *Перинова А.* Художественная литература // Книга и революция. 1930. № 3. С. 6.

<sup>45</sup> *Медведев П. Н.* Творчество Бориса Лавренева. С. 32.

<sup>46</sup> *Штейнман Зел.* Навстречу жизни. С. 90; *Медведев П. Н.* Творчество Бориса Лавренева. С. 32.

<sup>47</sup> *Гельфанд М.* [Рец. на: повесть «Гравюра на дереве»]. С. 49.

<sup>48</sup> *Штейнман Зел.* Навстречу жизни. С. 87.

<sup>49</sup> *Гельфанд М.* [Рец. на: повесть «Гравюра на дереве»]. С. 49.

<sup>50</sup> *Штейнман Зел.* Навстречу жизни. С. 86.

<sup>51</sup> *Костров Т.* Тип коммуниста в современной художественной литературе // Молодая гвардия. 1929. № 1. С. 96.

Таким образом, бурная идейная борьба конца 1920-х — начала 1930-х гг. обусловила тот факт, что основное внимание ранней критики сосредоточилось на идеологическом аспекте, в особенности, на проблеме «культурной революции и интеллигенции». Поэтому основная проблема повести — проблема искусства — осталась на периферии ее рецепции.

Литературоведение 1950-х — 1970-х гг. продолжает уделять внимание идеологическому аспекту повести, но теперь он теряет свою доминантность. Более того, появляются исследования, авторы которых считают недостатком повести зависимость автора от идеологии. В отличие от И. С. Эвентова, который главным недостатком повести считает «интуитивизм»<sup>52</sup>, А. О. Богуславский недостатком называет влияние социалистических схем в связи с «предопределенностью судьбы и творчества художника по классовой принадлежности»<sup>53</sup>.

И в этот период исследователи наконец стали обращать должное внимание на проблему искусства. Исследователи этого периода указывают на то, что автор выступает против «нигилизма», «приспособленчества» и «ремесленничества»<sup>54</sup> в подходе к вопросам культуры и искусства. Однако, когда речь заходит об идеологическом аспекте искусства, в среде литературоведов возникают противоречия. С одной стороны, И. С. Эвентов и Ю. А. Лукин резко критикуют мысль автора в необходимости нового искусства «заимствовать» выразительность у старого<sup>55</sup>. Они считают, что нужно подчеркивать значение «передового мировоззрения художника» и «воинствующей партийности» в создании искусства<sup>56</sup>. С ними не

---

<sup>52</sup> Эвентов И. С. Борис Лавренев: Критико-биографический очерк. Л.: Советский писатель, 1951. С. 67;

<sup>53</sup> Богуславский А. О. Б. А. Лавренев // История русской советской литературы. 1917–1965: В 4 т. Т. 1. / под ред. А. Г. Дементьева. М.: Наука, 1967. С. 579.

<sup>54</sup> Эвентов И. С. Борис Лавренев: Критико-биограф. очерк. С. 66.; Лукин Ю. А. Борис Лавренев: (Заочная консультация) / Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР. М.: [Б. и.], 1959. С. 8; Богуславский А. О. Б. А. Лавренев. С. 579.

<sup>55</sup> Эвентов И. С. Борис Лавренев: Критико-биограф. очерк. С. 66; Лукин Ю. А. Борис Лавренев: (Заочная консультация). С. 18.

<sup>56</sup> Лукин Ю. А. Борис Лавренев: (Заочная консультация). С. 18.

соглашаются И. Л. Вишневская<sup>57</sup> и Е. О. Старикова, которые утверждают о необходимости сочетать старые «традиции подлинного мастерства с новым революционным содержанием»<sup>58</sup> для развития социалистического искусства. Одновременно исследователи на забывают отметить воспитательную функцию искусства, мало заботясь об уровне аргументации своей точки зрения<sup>59</sup>, вычитывая в тексте мысль автора о том, что искусство является «важнейшим фактором воспитания нового человека»<sup>60</sup>.

Литературоведение 1980-х — 2010-х гг. продолжает поднимать вопрос о влиянии социалистической идеологии на повесть. Исследователи подчеркивают «вульгарно-социологический взгляд»<sup>61</sup> на природу искусства в повести. С этой точки зрения новое искусство способен создать только художник, выходец из рабочего класса. Полемика с этой точки зрения писателя полемируют все современные исследователи. Как справедливо указывает Б. А. Геронимус, подлинное искусство независимо от «социальной принадлежности художника»<sup>62</sup>.

Монографию Б. А. Геронимуса необходимо выделить среди прочих работ, поскольку она является базовой для нашего исследования. Основной акцент сделан в монографии на вопросы «подлинного искусства и традиции классического искусства»<sup>63</sup> в повести. Согласно мнению исследователя, особенное значение для новой культуры имеют традиции классического искусства, т. к. оно обладает «высоким мастерством и глубокой

---

<sup>57</sup> См.: Вишневская И. Л. Борис Лавренев. М.: Сов. писатель, 1962. С. 117.

<sup>58</sup> Старикова Е. О. О творчестве Бориса Лавренева // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1963. С. 31.

<sup>59</sup> См.: Вишневская И. Л. Борис Лавренев. С. 123; Богуславский А. О. Б. А. Лавренев. С. 579; Ружина В. А. Ветер революции: О творчестве В. В. Маяковского и Б. А. Лавренева. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1971. С. 158.

<sup>60</sup> Ружина В. А. Ветер революции: (О творчестве В. В. Маяковского и Б. А. Лавренева). С. 158.

<sup>61</sup> См.: Кардин В. Борис Лавренев. С. 148; Леонов Б. А. Вступ. ст. // Б. А. Лавренев. Гравюра на дереве: Повести и рассказы / сост. В. В. Булановой. М.: Правда, 1989. С. 8; Геронимус Б. А. Борис Андреевич Лавренев: Кн. для учащихся ст. Классов. М.: Просвещение, 1993. С. 136.

<sup>62</sup> Геронимус Б. А. Борис Андреевич Лавренев: Кн. для учащихся ст. Классов. С. 136.

<sup>63</sup> Там же. С. 135.

искренностью»<sup>64</sup>. Далее исследователь затрагивает проблему создания подлинного искусства. Анализируя образ художника Шамурина, исследователь пишет, что подлинное искусство должно создаваться «кровью сердца художника, его глубокой взволнованностью и потрясением, величайшей самоотдачей»<sup>65</sup>. Более того, исследователь видит в уходе Кудрина в искусство «самоотверженное качество подлинного художника»<sup>66</sup>.

Современные исследователи рассматривают повесть и с точки зрения изобразительного искусства. А. Ю. Криворучко выявила функцию экфрасиса в повести, которая состоит в том, чтобы дать возможность «вести диалог об искусстве с государством»<sup>67</sup>. Однако ее исследование сосредоточено по-преимуществу на анализе экфрастического описания.

Для того чтобы выявить лавреневскую концепцию искусства, необходимо подвергнуть подробному анализу все фрагменты повести, эксплицирующие мотивы, связанные с этой концепцией.

---

<sup>64</sup> Геронимус Б. А. Борис Андреевич Лавренев: Кн. для учащихся ст. Классов. С. 135.

<sup>65</sup> Там же.

<sup>66</sup> Там же. С. 139.

<sup>67</sup> Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. С. 17.

## § 2. Соцреализм vs классика и авангард в повести «Гравюра на дереве» Б. А. Лавренева

Повесть «Гравюра на дереве» Б. А. Лавренева посвящена спорам в сфере культуры и искусства 1920-х гг., в особенности, спорам о путях развития соцреалистического искусства, которое находилось в оппозиции классическому и авангардному искусству. Эта оппозиция играет основную роль в раскрытии концепции искусства в данном произведении.

Заданная оппозиция в первую очередь реализуется на уровне персонажей, главные из которых резко полемично высказывают свое к нему негативное отношение. Это ряд приоритетных для автора героев — главный персонаж Кудрин, ректор академии художеств Эрнест Эрнестович и персонаж, называемый другими Мэтр, известный французский художник, у которого молодой Кудрин во время своего пребывания в Париже был урок живописи.

В повести четко декларируется негативное отношение Кудрина к авангардному искусству: «Много не принимал, и многое раздражало его»<sup>68</sup>. По его мнению, авангардное искусство отличается отсутствием логики, композиции и реальности: «Частью они раздражали глаз зрителя загадочными формалистическими изысками, невнятной путаницей геометрических фигур, назойливой и претенциозной ирреальностью». [III, 20]

Герой резко критикует метод абстрактного искусства, особенно не принимает его «геометрические» приемы. Кроме того, здесь обнаруживаются идеологические контексты, эксплицирующие основные претензии автора к авангардному искусству, создатели которого отличаются недоступности спекулятивностью. Рисунок, рассматриваемый Кудриным, по тематике явно советский, изображает первомайскую демонстрацию на Невском проспекте. Но по технике исполнения авангардный: «За первым рядом демонстрантов

---

<sup>68</sup> Лавренёв Б. А. Гравюра на дереве // Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М.: Шихино, 1995. С. 18. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием в квадратных скобках тома римской цифрой и страницы — арабской.

по проспекту была густо размазана грязноватая масса, похожая на паюсную икру, в которую были густо вклеены квадратики и прямоугольники киновари, изображающие знамена и плакаты. Нарисовано все было небрежно, убого». [Ш, 40] Претензии Кудрина к авангарду носят явно идеологический характер, он полагает, что абстрактное искусство по природе своей аполитично, поэтому не может претендовать на главную роль в идеологизированном обществе. Он считает, что абстрактное искусство не может воздействовать на зрителя. Тем не менее, авангардисты по природе своей новаторы, закономерно, что они стремятся громко заявить о себе и даже взять на себя какую-либо руководящую роль. Именно это более, чем техника исполнения, раздражает Кудрина, который обвиняет абстрактное искусство в отсутствии воспитательной функции, следовательно, в бесполезности его для народа и, главное, для нового советского человека. Неприятие Кудриным авангарда настолько активно, что становится излишне тенденциозным. Следует отметить, что, судя по реакции Елены, этот рисунок не относится к числу авангардного искусства, но Кудрин воспринимает его агрессивно. В этом проявляется резко негативное отношение Лавренева к авангардному искусству. И критическое отношение к авангарду усиливается введением в экфрасическое описание рядом соответствующих лексикодов: «мазня» «лживо», «халтурное», «цинично», даже «растление». [Ш, 41]

Таким образом, Кудрин видит в художниках-авангардистах приспособленчество. В той же оппозиции герою оказываются и художники-производственники, которые, как и авангардисты, хотя и не согласны, по мнению героя, с концепцией соцреализма, но приспособились к нему, взяли чужую тематику ради собственной карьеры. Это свидетельствует о том, что в их работах «забвение личности человека, нового человека», остались только «цех, печь, стали...» [Ш, 40] По замечанию автора, они не понимают рабочий класс, но активно пишут его коллективный портрет, просто приспособились к жизни в социалистическом обществе. И чтобы доказать свою лояльность ему, отказались от других тем в искусстве, пишут только производственные



достижения, выполняя социальный заказ.

Ради усиления критики авангарда Лавренев вводит в текст максимально авторитетного в области российского искусства персонажа — ректора Академии художеств. Наивысочайший статус персонажа в области искусства может позволить прочитать в этой фигуре едва ли не метафору искусства. И если допустить такое предположение, то авторская интенция имплицитно транслирует смысл: в России искусство умирает.

Автор описывает его внешность, как будто мертвого человека: «Он исхудал, кожа лица одрябла, под глазами набухли мешочки, голубые глаза, прежде излучавшие живой свет, поблекли, в рыжеватой бороде густо проступила седина, и весь он словно стал ниже ростом». [III, 22] Здесь мы видим метафору убийства человека: его как будто убивает ситуация, в которой сложилось искусство, более того, автор подчеркивает, что он надломлен «острой идейной борьбой». [III, 23] В образе Эрнеста Эрнестовича отражается упадок искусства второй половины 1920-х годов в результате обостренной идейной борьбы.

В конце 1920-х гг. борьба с формализмом вступает в новую фазу, наступает конец русского авангарда. В повести говорится: «Поломался я на войне с нигилистическими новаторами — футуристами, кубистами, экстремистами и прочими флибустьерами и джентльменами удачи... Гибнет, друг мой, академия, разваливается все, держалось наше великолепное русское искусство. Куролесят и экспериментируют шарлатаны, портят все, губят молодежь, отрицают рисунок, сами ничего не умеют, но кривляются, экспериментируют над живыми душами». [III, 23] В этом фрагменте наблюдается яркая критика авангарда, более того, герой упрекает Анатолия Васильевича Луначарского<sup>69</sup> в левизне, в лояльном отношении к авангарду: «Анатолий Васильевич не подмога. И характером мягок, и сам любит иной

---

<sup>69</sup> См.: Луначарский Анатолий Васильевич (1875–1933), критик, литератор, писатель и искусствовед. С октября 1917 года по сентябрь 1929 года — первый нарком просвещения. (См.: Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 231.)

раз форснуть левизной». [III, 23]

Эрнест Эрнестович полагает, что авангардисты забыли рисунок, взяли новые формы. Они, по сути своей, не интеллигентные, а беспринципные художники. Его поддерживает в диалоге Кудрин, который не устает повторять, что, авангард — это не революционное искусство, и авангардисты просто «рядятся в революционный наряд»: «Кудрин почувствовал острую горечь, разъедающую сердце старого, мудрого человека, надломленного острой идейной борьбой за честь и славные традиции русского искусства с горластой, шумливой и беспринципной ордой проповедников “новых форм”, рядящихся в революционный наряд». [III, 23] Таким образом, оба персонажа считают, что авангардисты далеки от советской власти и не могут выполнять задачи социалистического строительства. Это не соответствует исторической правде. Идеологические претензии со стороны Лавренева к авангарду слишком пристрастны и вызывают сомнение в искренности автора, который в свое время получил статус «попутчика» и должен был доказывать свою лояльность советской власти. Возникает вопрос. А каким же критериям должно отвечать советское искусство? У автора ответ готов и на этот вопрос. Авторитетный академик живописи предлагает свою версию соцреалистического искусства.

Он считает, что советское искусство должно взять прекрасные традиции русского классического искусства, и с его помощью можно решить вопросы идеологии. Новое искусство должно иметь форму классическую и содержание советское — вот это идеал академика.

Кудрин и Эрнест Эрнестович — единомышленники. Оба они противники авангарда, выступают за традиции классического искусства. Кудрин утешает последнего, что авангардное искусство — это временное явление, как «мыльный пузырь». [III, 23] Более того, Кудрин ищет альтернативу авангарду и отчасти находит ее в АХРР, он считает, что АХРР оказалась хорошей организацией. Здесь следует отметить, что АХРР (Ассоциация художников революционной России) основана в 1922 г. В

отличие от авангарда, члены АХРР стремились «правдиво отражать революционные события и советскую действительность»<sup>70</sup>. В связи с этим АХРР рассматривается Кудриным как вполне приемлемая организация искусства.

Однако Эрнест Эрнестович выступает также и против АХРРа. Он полагает, что «АХРР не лучше Пролеткульта». [III, 23] Так, он говорит: «В АХРРе убежденных и идейных людей от силы десятков наберется. А остальные пенкосниматели». Он считает, что в АХРРе есть только десять советских людей, остальные — «пенкосниматели» и приспособленцы. Впрочем, про новаторов Пролеткульта он говорит: «У тех мозги набекрень и хулиганский задор». [III, 24] Здесь имеется в виду, что хотя эти новаторы отвергают традиции, но они все ещё остаются художниками, а члены АХРРа занимаются искусством для денег и уже не могут называться художниками.

Следует отметить, что во фразе «В АХРРе убежденных и идейных людей от силы десятков наберется» [III, 23] обнаруживается, что Эрнест Эрнестович отстаивает по большому счету идеологию, а не искусство. Иначе говоря, его больше интересует политическая ситуация в стране. Интересует его не меньше, чем искусство. Итак, в диалоге двух авторитетных для автора персонажей отражается острая идейная борьба в области искусства того времени.

Помимо Кудрина и Эрнеста Эрнестовича, в спор об искусстве вовлечен необычный персонаж, старый французский художник, пожалуй, еще более авторитетный для автора профессионал. Последнее очень важно Лавреневу, не устающему доказывать не только никчемность, но и вредность для государства авангардного искусства. Французский считает, что Кудрин большой и талантливый художник, его талант нельзя сопоставить с авангардными художниками Парижа, которых он характеризует как «сброд, который в Париже портит полотна мазней». [III, 61]

---

<sup>70</sup> См.: Большая Советская энциклопедия: В 30 т. Т. 2. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 1379.

Нужно указать, что в тексте авангард критикуется не только в области искусства, но в области литературы. Автор негативно относится к литературному авангарду. Он высмеивает ЛЕФовскую теорию «литературного факта», что выразилось во введении в текст карикатурного персонажа Шкурина, прототипом которого является ЛЕФовский поэт Сергей Михайлович Третьяков<sup>71</sup>. Негативное к нему отношение проявляется уже в имени, несущем смысл «продажный». И описание внешности дано в резко карикатурной окраске: «Очень длинный и тощий, с удлинённой головой, похожей на дыню, и такой же голой, как дыня ...». [Ш, 63] Карикатурный портрет получает свое завершение, будучи дополненным соответствующими эпитетами, «сволочь» [Ш, 63], клоун («рыжих в цирке» [Ш, 64]), «развязный кривляка» [Ш, 64], «субъект без роду и племени» [Ш, 64], «каналья» [Ш, 64] и задается вопрос: «...тупица или враг?» [Ш, 65] Далее автор обобщает наблюдение над фигурой поэта, в очередной раз декларируя, что авангардным искусством занимаются карьеристы и люди беспринципные, которые изобретают ультралевые теории в области искусства, литературы. Вставка, с одной стороны, создает впечатление, что Лавренев преуспевает в искусстве мимикрии. Критикуя приспособленчество, сам приспосабливается, выполняя государственный заказ в области литературы и искусства, ибо критиковать авангард, критикуемый РАППом, было легко и выгодно. С другой стороны, слишком сильный концентрат негативных маркеров вызывает подозрение в том, что автор скрывает свои истинные намерения и что критика авангарда лишь «отвлекающая» авторская стратегия.

Лавренев так озабочен идеей скомпрометировать авангардное искусство, что вкладывает негативные характеристики авангарда в устах идеологически «проблемных» персонажей. Даже главный идеологический оппонент Кудрина интеллигент Половцев называет авангардистов врагами, хотя он сам враг для Кудрина. Можно сказать, эта концепция победила, все

---

<sup>71</sup> См.: Сергей Михайлович Третьяков (1892–1937), русский публицист, драматург и поэт-футурист, сценарист. Один из создателей и лидеров группы «ЛЕФ». (См.: Литературный энциклопедический словарь. С. 405.)

авангардные группы закрыли в 1929 г., и теория левого искусства официально стала называться «теорией врага». Возможно, глубокий ценитель искусства Половцев тоже приспосабливается критику новаторов и ища подходящую аргументацию. Ценящий классическое искусство интеллигент главный аргумент против авангарда находит в том, что новое искусство отрицает все, что делало человечество раньше, это означает отрицание им классического искусства. Здесь четко проявляется одна из главных оппозиций в повести классического и неклассического искусства. Половцев позволяет себе характеризовать неклассическое искусство как искусство врага. Приспосабливаясь к усиливающейся в конце 1920-х гг. тенденции критиковать авангард, осознавая усиление государственного контроля над искусством и боясь оказаться самому под этим контролем.

Таким образом, из вышеизложенного можно заключить, что авторская мысль ориентируется на отрицание авангардного искусства. Автор резко критикует авангард в отсутствии композиции и логики, в использовании геометрических приемов, в приспособлении и беспринципности, в отрицании традиции, в отказе ему быть революционным искусством. Напрашивается вывод, что Лавренев очень четко улавливает государственный заказ, пишет повесть идеологически ангажированную, готовит почву для государственного уничтожения авангарда.

Отрицая авангард, автор размышляет о том, какое искусство окажется приемлемым для советского общества. Возникает дилемма — сохранить классическое искусство или найти формы развития нового искусства, которое ответило бы конвенциям социалистической культуры.

Проблема преемственности нового искусства по отношению к классическому — одна из тех, которые обсуждаются в повести. Кудрин делает доклад «Изобразительное искусство как отражение классовой культуры». [III, 99] Один из слушателей спрашивает: «По мнению докладчика, мы не должны огулом отбросить все искусство буржуазии, но должны принять из него все ценное, переварить и на основе накопленных

буржуазией культурных сокровищ создать свою культуру и искусство. Так вот пусть докладчик ответит — есть ли какие-нибудь отличительные признаки, по которым можно точно определить, что из этого наследства буржуазного искусства приемлемо для нас и что неприемлемо. Есть ли какой-нибудь полный и ясный критерий для такого разграничения?» [III, 100]

В данном фрагменте наряду с экспликацией мысли о возможности адаптации старого искусства к новому заметна мимикрическая («страховочная») тактика автора, который учитывает возможную критику со стороны адептов соцреализма. В то же время, герой получает повод размышлять о том, что новое искусство должно заимствовать у классического искусства все ценное, и размышляет о возможности научиться этому.

Традиции классического искусства отстаивает и Маргарита. Авторитетность ее точки зрения обеспечена ее образованностью и интеллигентностью. Она считает, что живопись прошлого века достигла большого мастерства благодаря хорошей школе. Она, так же как и близкие ей по социальному статусу Половцев, находит убедительную и, главное, нейтральную аргументацию. Говорить о приоритетности мастерства уместно в любой политической ситуации. В этом контексте можно даже подчеркнуть преимущество старого искусства, рассуждать о том, что раньше были школа, мастерство, художники повторяли сюжеты и приёмы. А сейчас каждый стремится делать свое, отказывается от традиции.

Кудрин соглашается с ее концепцией. Он размышляет о развитии нового искусства. И его размышления как раз связаны с концепцией адаптации старого искусства. Здесь Лавренев использует традиционный прием экфрастического описания. Размышления героя и споры об искусстве остальных персонажей связаны с гравюрой на дереве, которую герой заметил на одной из выставок, и которая дала название повести. Гравюру мастера старой школы как шедевр классического искусства, по мнению Кудрина, характеризует «высокое мастерство» и искренность, но в то же время он считает, что по содержанию эта гравюра относится к чужому и враждебному

искусству. Здесь возникает оппозиция мастерства и идеологии, иными словами, оппозиция формы и содержания искусства. Кудрин не один раз задает вопрос о том, почему старое искусство с такой силой отражало жизнь, а новое искусство на это неспособно. В связи с этим автор дает формулу нового искусства, которая сводится к тому, что новое искусство должно иметь форму классического искусства и советское содержание.

Однако нужно отметить, что почти во всех фрагментах текста Кудрин много раз повторяет, что важно не содержание, важна форма. К примеру, когда Кудрин спорит с Еленой о гравюре на выставке, он замечает: «Я ведь говорю тебе не о содержании гравюры». [III, 43] Далее Кудрин даже осмеливается критиковать портреты вождей революции и реалистические портреты: «Эти портреты очень напоминали лица на вывесках провинциальных парикмахеров». [III, 40] В этом проявляется критика автором соцреализма, и опять он находит для персонажа удобную формулировку, используя прием переакцентуации, якобы картины плохи не по содержанию, а только по форме, по технике. Тем не менее, главным критерием для Кудрина оказывается все-таки форма, а точнее, форма классического искусства, а не содержание и производственные темы. Здесь отражено сомнение автора в том, могут ли производственные темы быть предметом подлинного искусства.

Об этом сомнении более точно говорит еще один фрагмент. Когда автор пишет о подарке Елены, гипсовой статуэтке работницы со знаменем в руках, то при этом отсутствует описание формы скульптуры, речь идет только о ее содержании. Но, тем не менее, по характеристике скульптура бездарная и фальшивая: «На книжных полках стояла купленная однажды Еленой ему в подарок гипсовая статуэтка работницы со знаменем в руках. Скульптура была бездарная и насквозь фальшивая». [III, 90] В тексте отсутствует описание формы статуетки, которое дало бы возможность иметь представление о ее бездарности и фальшивости. Поэтому создается впечатление, будто характеристика «бездарная и фальшивая» возникает в

результате оценки содержания. Два предложения, одно за другим выстраивают идею, что статуэтка бездарная и фальшивая, потому что изображает работницу со знаменем в руках. Не исключено, что именно ее производственное содержание становится причиной символического уничтожения статуэтки. — ее разбивают.

Таким образом, можно сказать, что автор выступает за традиции классического искусства, считая, что новое искусство должно учиться у классического искусства всему ценному, в особенности, блестящей форме. В связи с этим автор предлагает свой вариант нового искусства. Однако в этом варианте сомневается и сам автор.

Следует отметить, что писатель обращает должное внимание на проблемы развития пролетарского искусства. Главный герой Кудрин пытается реформировать клуб, выступает с докладом о развитии пролетарского искусства, размышляет о том, как должно искусство служить революции: «Сейчас может настать момент, когда революция потребует от меня искусства кисти». [III, 103] Он считает, что все силы следует сосредоточить на развитии искусства. С этим мнением соглашается и Половцев.

Авторская мысль об искусстве также выражается в речи Шамурина. В изображении образа Шамурина автор использует типичный литературный прием соцреализма, суть которого состоит в том, что автор вкладывает свои мысли в уста проблемного персонажа. Шамурин, с одной стороны, создает картины необычайного мастерства и силы. С другой стороны, его облик как личности очень негативный, он постоянно пьяный, сумасшедший, обстановка, в которой он живет, мрачная и тяжелая. Например, «Кудрину стало противно оставаться в темной дыре коридора». [III, 77] Пространство, в котором живет Шамурин вызывает у Кудрина отвращение. Не случайно Лавренев пишет, что Кудрину хотелось на свет, потому что пространство Шамурина напоминало страшную темную яму: «Кудрину стало противно оставаться в темной дыре коридора и слушать этот шепот, захотелось на



воздух, на свет». [III, 77] Так в образ Шамурина внесен негативный контекст. Таким образом, в речи проблемного героя Шамурина обнаруживаются авторские мысли об искусстве. Мысль Лавренева эксплицирована в персонажном нарративе (в речи персонажа), который наделен негативными чертами.

В разговоре Шамурина автор оценивает ситуацию искусства и художников в пролетарском государстве: художник вынужден приспособливаться для нового государства, выполняя утилитарные требования, жертвуя высоким мастерством. Как Шамурин говорит, «прожить ремеслом художника было трудно. Для этого требовались молодые руки, быстро приспособляющиеся к новым утилитарным требованиям». [III, 115]

В образе Шамурина автор выражает то, что настоящее искусство требует от художника самоотдачи, искренности. По справедливому замечанию Б. А. Геронимуса, подлинное искусство создается «кровью сердца художника, его глубокой взволнованностью и потрясением, величайшей самоотдачей»<sup>72</sup>. Однако, в то же время проявляется оппозиция искусства и жизни. Как спрашивает Шамурин, «что пожертвовал жизнью чада моего для искусства? Что значит все искусство вселенной перед убийством безвинного ребенка?» [III, 123]

Затем, размышляя об отличиях советского искусства от старого, писатель выдвигает свою концепцию искусства. По его мнению, старое искусство может принести в жертву жизнь человека, а новое — нет, новый художник никогда не принесет в жертву жизнь человека, чтобы создать гениальное полотно: «Задача художника в социалистическом обществе иная. Он должен не обескрыливать и душить человека зрелищем страданий и мук, но будить радость, здоровье, надежду, говорить полнокровным голосом искусства для освобожденного человечества». [III, 126] Именно поэтому Кудрин считает, что новое искусство должен создать художник из народа, из рабочего класса: «Но эту задачу может осуществлять только художник,

---

<sup>72</sup> Геронимус Б. А. Борис Андреевич Лавренев: Кн. для учащихся ст. Классов. С. 135.

рожденный классом. создающим новую эру в человеческой истории. Только плоть от плоти победившего впервые класса бывших рабов. Только он сумеет заметить и передать со всей силой и искренностью новые темы». [Ш, 126] А художники из старого класса не может передать новые темы, даже если они хорошо относятся к социалистической действительности. Вместе с тем, герой поясняет, почему картины «старых» художников на советские темы безнадежны: «Все чудовищные потуги, ужасающе размалеванные тряпки “красных похорон” и “красных октябрин” безнадежны не потому, что они делаются тупыми ремесленниками, без вдохновения, без любви. Нет, среди их авторов есть имена, заслуженно вошедшие в историю искусства. Но при всем старании они не в силах, они не могут понять новой сути изображаемого». [Ш, 126] Затем, писатель видит причину в том, что старые художники рождаются в старом классе: «Они корнями росли в психологию отмершего мира. Волею рождения в недрах чуждого революции класса они обречены на непонимание, на невозможность революционного познания и потому на трагическое бесплодие». [Ш, 126]

Далее автор обосновывает свою мысль. Он поясняет, что в каждую эпоху искусство связано с политикой и социумом. Художник и его талант вырастают из «самых глубин его сознания» [Ш, 128], питаются в окружающем обществе: «...эта кричащая мощь и пышность, прославляющая мощь и пышность тучной Голландии, была обращена в Рубенсе не искусственными теоретическими настроениями, — она выростала из самых глубин его сознания, она ощущалась художником не как результат предвзятого логического хода, но как естественный выход творческой силы, порожденной и питаемой окружающим расцветом». [Ш, 128] Руководствуясь своей гипотезой, Лавренев размышляет о творчестве Рубенса, который был «нормальным продуктом своего общества и своего класса и его пропагандистом по крови» [Ш, 128]. Вместе с тем, Кудрин размышляет о творческом даре художника, считая, что художник органично вписан в культуру своего общества: «Рубенс, выписывая своих тучных богов и богинь,

никогда не думал, что взмахи его кисти должны содействовать росту и мировому внедрению голландского торгового капитала. Вернее всего, что художник никогда и не задавался вопросом, чему служит его творческий дар, — настолько органично и непосредственно было его восприятие окружающего быта и общества, вошедшее в его кровь с молоком матери». [Ш, 128] Именно поэтому новое советское искусство как очень молодое пока еще не имеет большого результата.

В конце повести авторская концепция художника получает логическое завершение. Автор «позволяет» Кудрину сделать выбор в пользу искусства, перед этим «заставляя» героя мотивировать свой необычный в контексте эпохи поступок целым рядом аргументов идеологического характера. Автор при этом использует во множестве клише, эксплуатация которых иллюстрирует его мимикрическую поэтику. Кудрин оставляет важный пост в производственной сфере, решает посвятить себя любимому делу, с его точки зрения тому делу, в котором он может принести больше пользы государству. Но чтобы оправдать свой выбор и доказать свою лояльность, он выбирает в качестве объекта своей живописи не пейзаж, не натюрморт, не тем более сюжет из мировой культуры, а отправляется опять-таки в приоритетное для эпохи пространство — изображать производственную жизнь «с карандашом на завод». И первым заданием оказывается написание портрета изобретателя глиномешалки, старого рабочего. Здесь трудно вычитать истинные авторские интенции, однако в результате фрагмент получает пародийную окраску. Возможно, это невольная пародия. Создается семантическая оппозиция: молодая девушка, героиня Достоевского vs заводской старик. Кудрин лукаво или наивно объясняет нелепый выбор объекта живописи тем, что у старика то же выражение, которое он заметил у девушки на гравюре Шамурина: «Он узнал то же выражение, которое видел у девушки на гравюре Шамурина». [Ш, 92] Сходство девушки и старого рабочего, с точки зрения Кудрина, состоит в могуществе эмоции: «Сила завладевшей человеком эмоции была так же выразительна и полна такой же мощи». [Ш, 93] Лавренев пытается,

рассчитывая на профанного реципиента, доказать аксиому, торжественно провозглашает истину о том, что сила настоящего искусства очень велика, она может передать сущность человека. Его риторические тактики связаны с попыткой вписать себя в мир, но «помимо собора». Заметна тактика самооправдания. Писатель идет на явный компромисс. В уста героя вкладывается сомнительный для самого автора тезис: настоящее искусство формируется в результате синтеза высокого мастерства и советского содержания. То есть, должна быть гениальная кисть, но с кистью можно написать не Достоевского, а старика-рабочего. Однако такого синтеза не получается. Причина состоит в том, что, во-первых, на самом деле очень трудно увидеть сходство между достоевской героиней и заводским работником. Более того, автор сам относится к этой концепции искусства с колебанием. Он сомневается в том, могут ли производственные темы быть предметом подлинного искусства.

Таким образом, настаивая на ценности классического искусства, резко критикуя авангард, писатель выдвигает свой вариант развития соцреалистического искусства. противоречивую формулу нового искусства. То есть, по мнению автора, соцреалистическое искусство должно иметь советское содержание и форму классики. Итак, в концепции искусства отражается эстетическая позиция Лавренева, связанная с поиском компромиссного решения на пути реализации творческого потенциала художника в сложной идеологической ситуации второй половины 1920-х гг.

## Глава 2. Концепция романтического искусства

Во второй половине 1920-х гг. в прозе с «художественной» тематикой заметной альтернативой текстам, утверждающим приоритетность соцреалистического искусства, становится романтическая проза А. С. Грина. Тема искусства занимает особое место в прозе А. С. Грина, по словам Е. Н. Иваницкой, являясь «“самой жизнью”»<sup>73</sup> автора.

Связь понимания искусства Грина с романтизмом отмечается в работах О. Л. Максимовой, А. Е. Козловой, В. Б. Мусого и др. В частности, А. Е. Козлова, исследуя природу символизации в прозе Грина, подчеркивает, что взгляды писателя на искусство синтезируют в себе «концепцию романтизма вместе с концепцией символизма и акмеизма»<sup>74</sup>, при этом она отмечает, что существенной особенностью эстетических взглядов Грина является «представление о Прекрасном», в этом представлении красота «неразрывно связана с этикой»<sup>75</sup>. Опираясь на анализ функционирования музыки в художественных текстах Грина, О. Л. Максимова отмечает влияние на концепцию искусства Грина немецких романтиков, в творчестве которых важное место занимает «категория красоты»<sup>76</sup>, и в философии которых придается большое значение искусству как сфере, где «наиболее ярко выражаются сущностные силы человека»<sup>77</sup>. Кроме того, подробный анализ связи представления Грина об искусстве с романтизмом мы находим в работе В. Б. Мусого. Исследователь, анализируя проблемы искусства в прозе Грина, прямо указывает на тесную связь понимания искусства Грина с романтизмом. Согласно словам исследователя, такая связь отражается в интересе писателя к «месту бессознательного в творческом процессе, к дару ясновидения, которым наделен настоящий художник, и в убеждении в том, что искусство с

---

<sup>73</sup> *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина / Е. Н. Иваницкая. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 35.

<sup>74</sup> *Козлова Е. А.* Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 8.

<sup>75</sup> Там же. С. 7.

<sup>76</sup> *Максимова О. Л.* Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. С. 3.

<sup>77</sup> Там же.

его проникновением в суть явлений приближает человека к постижению абсолютных, универсальных тайн, и в представлении об избранничестве и свободе творческой индивидуальности»<sup>78</sup>.

Назовем еще несколько работ, в которых не явно указывается связь авторской концепции искусства с романтизмом, но, тем не менее, исследуются отдельные тезисы, относящиеся к содержанию романтического искусства.

Живость произведений искусства подчеркивается в работах Е. Н. Иваницкой<sup>79</sup>, М. И. Плютовой<sup>80</sup> с точки зрения анализа «мотива оживления». Согласно мнению Е. Н. Иваницкой, в связи с живостью картины реакция гриновских героев «на искусство» такая же, «как на жизнь»<sup>81</sup>. Развивая это мнение на основе исследования оживающих картин, М. И. Плютова отмечает слияние искусства и жизни в творчестве Грина, указывая, что оживающие картины «резко меняют судьбу героев, направляя их или даже изменяя»<sup>82</sup>.

К проблеме нравственной стороны искусства в прозе Грина обращается немало исследователей. Подчеркивая, что в творчестве писателя нравственность искусства занимает важное место, исследователи указывают, в искусстве для Грина присутствует «безусловный этический критерий»<sup>83</sup>, или «критерий нравственности»<sup>84</sup>. Необходимо отметить, что преобразующая

---

<sup>78</sup> Мусий В. Б. Проблемы искусства в произведениях Александра Грина // Вісник ОНУ. Сер.: Філологія. 2016. Т. 21, вип. 1(13), С. 66.

<sup>79</sup> См.: Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. 1993. С. 35–38.

<sup>80</sup> См.: Плютова М. И. «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина // Сибирский Филологический журнал. 2014. № 4.; Плютова М. И. Живые картины в рассказах А. С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» // Вестник Красноярского государственного университета им. В. П. Астафьева, 2012, № 3, С. 260–264.

<sup>81</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 36.

<sup>82</sup> Плютова М. И. «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина. С. 65.

<sup>83</sup> Ковский В. Е. Блистающий мир Александра Грина (Вступ. ст.) / Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. / А. С. Грин; сост. В. Ковского; Примеч. А. Ревякиной. М.: Художественная литература, 1991. С. 31.

<sup>84</sup> Кобзев Н. А. А. С. Грин: жизнь и творчество // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. Симферополь: Крымский Архив, 2000. С. 14.

сила искусства, «благотворное воздействие искусства на душу»<sup>85</sup> в художественных текстах Грина, в особенности, в рассказе «Акварель» (1928) отмечается во многих работах<sup>86</sup>. Далее, отношение писателя к искусству-злу и искусству-добру описано в работе Е. Н. Иваницкой, в которой указывается то, что по Грину, искусство должно приносить добро, а «искусство, направленное к злу», должно быть уничтожено<sup>87</sup>. Исследовательница приходит к выводу, что согласно Грину художник должен отвечать «высочайшими нравственным требованиям»<sup>88</sup>, предъявляемым искусством. Художник «должен победить в себе самом все, что не служит высшим идеалам истинного творчества»<sup>89</sup>.

Вышеупомянутое позволяет сделать вывод, что, обращаясь к романтической концепции искусства Грина, в литературоведении исследуются связь понимания искусства Грина с романтизмом, живость искусства с точки зрения анализа оживающих картин и их влияние на жизнь героя, а также нравственность искусства в творчестве Грина. Однако мало внимания уделяется исследованию романтической концепции искусства Грина в художественных текстах второй половины 1920-х гг.

Во второй половине 1920-х гг. в новом государстве полемика в области культуры и искусства резко обострилась. В то же время «государственный контроль над искусством» усиливается, от писателей требуют «экспликации их позиции»<sup>90</sup>. В отличие от Лавренева, у которого в художественных произведениях того времени прослеживается четкая концепция

---

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> См., например: *Ковский В. Е.* Романтический мир Александра Грина / В. Е. Ковский. М.: Наука, 1969. С. 70; *Харчев В. В.* Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. С. 249; *Вихров В. С.* Рыцарь мечты (Вступительная статья) // А. С. Грин. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1980. С. 249; *Михайлова Л.* Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. М., 1980. С. 12; *Ковский В. Е.* Блестящий мир Александра Грина (вступ. ст.). С. 31; *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 38; *Кобзев Н. А.* А. С. Грин: жизнь и творчество. С. 14; и мн. др.

<sup>87</sup> *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 38.

<sup>88</sup> Там же.

<sup>89</sup> Там же.

<sup>90</sup> *Криворучко А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. С. 6.

соцреалистического искусства, в художественных текстах Грина того периода обнаруживается концепция романтического искусства.

Существенное представление Грина о романтическом искусстве того периода заключается в том, что искусство определяет жизнь, то есть, искусство способно определять судьбу героя. Как А. Н. Варламов замечает, в прозе Грина «искусство первично по отношению к жизни, творит ее»<sup>91</sup>. Следует отметить, что во второй половине 1920-х гг. проявляется усиление мистической стороны искусства. В связи с этим мы обнаруживаем, что в творчестве Грина того времени концепция романтического искусства усиливается в сторону мистики, определяющей жизнь человека.

Как справедливо замечает В. М. Маркович, романтизм ставит искусство «выше всех остальных форм сознания и всех остальных сфер человеческой деятельности»<sup>92</sup>. Романтики считали, что искусство дает путь прозрению истины и может изменить как человека, так и весь мир<sup>93</sup>. Важную роль в этом процессе преобразования романтики отводят мистике. Исследуя связь немецкого романтизма с мистикой, В. М. Жирмунский замечает, что мистическое чувство «характерно для немецких романтиков на всем протяжении их творчества»<sup>94</sup>. Оно проявляется во многом, и в первую очередь, в «преклонении перед искусством»<sup>95</sup>, не случайно исследователь пишет о том, что именно поэты и художники являются трансляторами мистического чувства. То, что мистическое является одним из важнейших кодов в поэтике Грина, уже отметили некоторые исследователи, полагая, что интерес Грина к «мирам иным», к «запредельному» объясняется влиянием на его творчество эпохи Серебряного века, в первую очередь, символистов,

---

<sup>91</sup> Варламов А. Н. Александр Грин (Серия «Жизнь замечательных людей») М.: Молодая гвардия, 2008. С. 342.

<sup>92</sup> Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / сост. и автор комментариев А. А. Карпов; авт. вступит. статьи В. М. Маркович. Л.: Издательство ЛГУ, 1989. С. 10.

<sup>93</sup> См.: там же. С. 5.

<sup>94</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 4.

<sup>95</sup> Там же. С. 5



связанных с романтизмом<sup>96</sup>. Ведь, как пишет В. М. Жирмунский, «исторически между романтизмом и символизмом не существует перерыва мистической традиции»<sup>97</sup>. Также в гриноведении отмечалось влияние «мистической силы» на судьбу человека<sup>98</sup>. Именно в текстах Грина 1920-х гг. заметен акцент на описании мистической функции изобразительного искусства, и это можно трактовать отчасти как полемику писателя с детерминированным соцреалистическим искусством.

Мистическая сторона искусства заметно проявляет себя в романе «Золотая цепь» (1925). Главный герой Санди увидел себя капитаном в будущем с помощью мистической картины, то есть, эта мистическая картина предсказала его будущее, определила его судьбу: «Я встал и отошел. Я был рассечен натрое: одна часть смотрела картину, изображавшую рой красавиц в туниках у колонн, среди роз, на фоне морской дали, другая часть видела самого себя на этой картине, в полной капитанской форме, орущего красавицам: “Левый галс! Подтянуть грот, рифы и брасы!” — а третья, по естественному устройству уха, слушала разговор»<sup>99</sup>. Экфразистическое описание дополняется комментарием повествователя, передающим так называемое «мистическое чувство», которое В. М. Жирмунский квалифицирует как «живое чувство присутствия бесконечного в конечном»<sup>100</sup>: «Не могу передать, как действует такое обращение человека, одним поворотом языка приказывающего судьбе перенести Санди из небытия в капитаны. От самых моих ног до макушки поднималась нервная теплота.

---

<sup>96</sup> Шабалин А. Мистическое начало в творчестве А. Грина // КОН: Культура, общество. Наука (Тюмень), 1992. С. 46–50; Дунаевская И. туда, где тихо и ослепительно: [Мистическая символика в прозе А. Грина] // Наука и религия, 1993. № 8. С. 52–55; Кудрин В. Миф Александра Грина: [Мистика и телепатия в жизни и творчестве писателя] // Наука и религия, 1993. № 9. С. 46–47; Григорьева Л. П. Новеллистика А. Грина: поэтика мистического // Проблемы русской литературы начала XX века. С. 3–4.

<sup>97</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 198.

<sup>98</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 21.

<sup>99</sup> Грин А. С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1994. С. 307. Далее ссылки на это издание приводятся с указанием в квадратных скобках тома римской цифрой и страницы — арабской.

<sup>100</sup> Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 3.

Едва принимался я думать о перемене жизни, как мысли эти перебивались картинами, галереей, Ганувером, Молли и всем, что я испытал здесь, и мне казалось, что я вот-вот полечу». [IV, 307] Описанное Грином мистическое состояние персонажа обнаруживает отсылку к принципам «поэтики настроения», разрабатываемым европейскими романтиками.

Ярким маркером мистического является и экфрастическая ситуация в романе «Джесси и Моргиана», в котором дано описание картин, предсказавших судьбу персонажа. Две картины в романе определяют всю жизнь — от рождения до смерти — одной из героинь, Моргианы. Первая картина «Пленники Карфагена», которая висела в спальне беременной ею матери, по мнению Моргианы, определила уродливость ее внешности: «Это был этюд Гарлиана к его картине “Пленники Карфагена”, изображающей скованных гребцов галеры. Этюд представлял набросок мужской головы, — головы каторжника — испитого, порочного, со всеми мерзкими страстями его отвратительного существования: смесь шимпанзе с идиотом». [V, 192] Моргиана убеждена в мистической силе картины, она полагает, что некая иррациональная сила формирует судьбу человека. Она задается вопросом, почему картина с изображением уродства и зла овладела ее матерью, которая не смогла оказать сопротивления негативному воздействию страшного полотна: «У беременных женщин бывают необъяснимые прихоти. Наша мать приказала повесить этюд напротив изголовья своей кровати и подолгу смотрела на него, привлекаемая тайным чувством, какое вызывала в ее состоянии эта повесть ужаса и греха. Впоследствии она сама смеялась над своей причудой и ничем не могла ее объяснить». В данном фрагменте опять обнаруживаются свойственные немецким романтикам принципы «поэтики настроения», связанные с невозможностью рационально объяснить возникающие «ниоткуда» психологические состояния.

Моргиана точно прозревает ситуацию, когда говорит: «...мать нарисовала меня». Она полагает, что иррациональная сила генетически заложила в ее личность определенную программу. Зло, прочитанное в

картине, не только определяет уродливую внешность героини, но и формирует злую душу, и соответственно определяет злые поступки. Как отмечает Н. А. Кобзев, «олицетворяя в Моргиане злое начало, А. Грин не затушевывает его генезис. Зло ворвалось в душу человека очень давно»<sup>101</sup>. Реализуя свое злое предназначение, Моргиана, как М. И. Плютова замечает, совершает ряд преступлений: «отравляет сестру Джесси», «пытается убить женщину, знающую ее секрет», и калечит незнакомую девушку, кидая в нее камень<sup>102</sup>, только потому, что та обладает привлекательной внешностью. Вторая картина, информация о которой появляется в конце романа, имплицитно содержит мистический мотив возмездия, достаточно частотный в прозе Грина. Картина изображает жатву: «Моргиана встала на стул в лишней комнате, рядом с большой индийской вазой, стоявшей на высокой подставке, и прикрепила шнурок к крюку картины, изображающей жатву». [V, 330] В данной ситуации, описывающей попытку суицида, нет нужды в подробном экфрасисе. Коннотации лексикода «жатва» формируют дополнительный смысл, имеется в виду то, что человек пожинает плоды своего поступка. Моргиана «посадила» зло, поэтому она пожала плоды зла, совершая самоубийство. Можно сказать, эта картина прогнозирует смерть Моргианы. В романе после описания этой картины сразу вводится сцена самоубийства Моргианы: «Сделав петлю, Моргиана сунула в нее голову и рассчитала прыжок так, чтобы задеть вазу ногой». [V, 330] В этом плане отражается нравственная функция изобразительного искусства. То есть, искусство выполняет нравственно-дидактическую задачу. Итак, две мистические картины определяют судьбу героини: одна картина предсказала ее злое преступление, другая предсказала плоды зла, которые она пожала.

Подобная романтическая мистика наблюдается в романе «Дорога никуда» (1929), название романа совпадает с названием картины Джона Гринвуда. Герой романа Давенант видит картину «Дорога никуда», на

---

<sup>101</sup> Кобзев Н. А. Роман Александра Грина / Н. А. Кобзев. Кишинев: Штиинца, 1983. С. 80.

<sup>102</sup> Плютова М. И. «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина. № 4, С. 63.

ней изображена «безлюдная дорога среди холмов в утреннем озарении». [V, 386] Как и в рассмотренных выше текстах, данная мистическая картина прогнозирует будущую трагическую судьбу Давенанта.

Дорога на этой картине, по словам Г. И. Шевцовой, является «знаком бездомности, неприкаянности героя, знаком перемен в его положении и душевном состоянии, чаще всего негативных»<sup>103</sup>. «Дорога никуда» рассматривается как «символ жизни Давенанта»<sup>104</sup>, она представляет собой «движение без цели, без внутренней побуждающей причины, а потому бесцельное, бессмысленное и часто хаотичное движение»<sup>105</sup>. Такое значение усиливается словами подруги Давенанта, дочери хозяина роскошного дома, в который тот случайно попадает, рассчитывая на достойное будущее. Но именно в этом доме находится «злосчастная картина». Девочка Элли пророчески дешифрует название картины: «Это — “Дорога Никуда”, — пояснила девочка Давенанту. — “Низачем” и “Никуда”, “Ни к кому” и “Нипочему”. [V, 386]

Далее, неожиданный странный диалог между второй дочерью хозяина, на дружбу с которой рассчитывал герой, Розной, в котором речь опять шла о содержании картины, проясняет, что эта картина предсказывает судьбу именно героя Давенанта:

«Неизвестно. Фантазия художника... — Рой рассмеялась. — Давенант!  
— Что? — спросил он, добросовестно стараясь понять восклицание.  
— Ничего, — она повторила: — Итак, это — “Дорога Никуда”».

[V, 386]

Помимо этого, о связи будущей судьбы Давенанта с данной картиной свидетельствует последующий эпизод. Когда Давенант смотрит на картину, он обнаруживает, что «изображение неизвестной дороги среди холмов притягивало, как колодец». [V, 387] Здесь очевидно, что дорога на картине

---

<sup>103</sup> Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. С. 65.

<sup>104</sup> Там же. С. 70.

<sup>105</sup> Там же. С. 69.

имеет мистическую связь с судьбой Давенанта, притягивая его, «как колодец». Как замечает В. Вихров, «...безлюдная дорога среди холмов, – названная “Дорогой никуда”, поражает Тиррея Давенанта. Юноша, полный радужных надежд, противится впечатлению, хотя зловещая акварель и “притягивает, как колодец” <...> Как искра из темного камня, высекается мысль: найти дорогу, которая вела бы не никуда, а “сюда”, к счастью, что в ту минуту пригрезилось Тиррею»<sup>106</sup>. В конце романа Тиррей не нашел дорогу в дом Футроза, который для него является «сокровищницей, таящей от посторонних нематериальных ценностей любви, дружбы, гуманизма»<sup>107</sup>. Таким образом, картина «Дорога никуда» определяет трагическую судьбу героя.

Помимо прочего, романтическая мистика ярко проявляется и в рассказе «Фанданго» (1927), в котором одна из картин несет функцию мистического портала между двумя мирами. В ее презентации обнаруживается «квалифицированное» представление автора о специфике мистического чувства и владение им принципами поэтики мистического переживания. Описывается точное психологическое состояние персонажа, вызываемое наблюдением над картиной. Картина становится необычной. Картина излучает свет, вызывает тепло у героя: «И тем не менее, эта простота картины была полна немедленно действующим внушением стойкой летней жары. Свет был горяч. Тени прозрачны и сонны. Тишина – эта особенная тишина знойного дня, полного молчанием замкнутой, насыщенной жизни – была передана неошутимой экспрессией; солнце горело на моей руке...» [III, 507] Очевидно, что такую загадочную картину написать невозможно. Следует отметить, что в этом эпизоде не случайно подчеркиваются тепло и свет, которые приносит эта мистическая картина, поскольку действие рассказа происходит в мрачном и холодном Петербурге, естественно, у героя проявляется сильная жажда тепла, света. Здесь проявляется оппозиция света,

---

<sup>106</sup> Вихров В. С. Рыцарь мечты (Вступительная статья). С. 12.

<sup>107</sup> Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект. С. 66.

тепла и мрака, холода — один из маркеров «Петербургского текста».

Кроме того, в рассказе усиливается презентация мистической сущности картины. На картине даже не видны мазки, которые обычно бывают сделаны: «...когда, придерживая раму, смотрел я перед собой, силясь найти мазки — ту расхолаживающую математику красок, какую, приблизив к себе картину, видим мы на месте лиц и вещей».[III, 507] Далее, созерцание этой загадочной картины вызывает необычный эффект — психологический шок: «В комнате, изображенной на картине, никого не было. С разной удачей употребляли этот прием сотни художников. Однако самое высокое мастерство не достигало еще никогда того психологического эффекта, какой, в данном случае, немедленно заявил о себе. Эффект этот был — неожиданное похищение зрителя в глубину перспективы так, что я чувствовал себя стоящим в (этой) комнате. Я как бы зашел и увидел, что в ней нет никого, кроме меня. Таким образом, пустота комнаты заставляла отнестись к ней с точки зрения личного моего присутствия. Кроме того, отчетливость, вещность изображения была выше всего, что доводилось видеть мне в таком роде». [III, 507]

Далее по тексту эта загадочная картина преобразилась, ожила. У героя создается впечатление, что эта картина становится реальным пространством: «Более того, следя взглядом возле окна с перчаткой, я заметил медный шарнир, каким укрепляются рамы на своем месте, и шляпки винтов шарнира, причем было заметно, что поперечное углубление шляпок замазано высохшей белой краской. Отчетливость всего изображения была не меньше, чем те цветные отражения зеркальных шаров, какие ставят в садах. Уже начал я размышлять об этой отчетливости и подозревать, не расстроено ли собственное мое зрение, но, спохватясь, извлек из платка конус и стал, оцепенев, всматриваться в его поверхность». [III, 539–540] Здесь эксплицирована мысль Грина о том, что такого рода мистическое чувство вызывает лишь гениальное искусство, разрушающее рамки плоского реализма, примером которого служит описание в рассказе картина некоего Горшкова, отдалено напоминающая «унылые» пейзажи И. Левитана (его имя

не случайно wpłyвает в рассуждениях героя об искусстве).

Картина бездарного Горшкова оказалась обманом, раскрытие которого психологически точно, с остроумно подобранными деталями-аналогами описано автором: «Я запустил руку в картину Горшкова, имевшую внутри форму чайного цыбика, и убедился, что ели картины вставлены в деревянную основу с помощью столярного клея. Я без труда отломил их, разрушив по пути избу с огоньком в окне, оказавшимся просто красной бумагой. Снег был обыкновенной ватой, посыпанной нафталином, и на ней торчали две засохшие мухи, которых раньше я принимал за классическую “пару ворон”. В самой глубине ящика валялась жестянка из-под ваксы и горсть ореховой скорлупы». [III, 541] Автор делает обратный ход — вторая картина оказывается порталом в пошлую реальность. Получилось, что комната Брока и Петербург оказались ложным пространством. Пошлость содержания картины подчеркнута и семантически «обытовленным» именем художника.

Итак, мир, в котором человек живет, оказался ложным и обманчивым. В этом воплощается традиционный романтический взгляд на мир. Впрочем, это связано и с концепцией визуального в прозе Грина, которого всегда интересовала поэтика зрения. Когда герой смотрит на картину, у него изменяется зрение. Он начинает видеть мир другим зрением, другими глазами. Получается, что мир — это реальная иллюзия, человек неправильно смотрит на мир.

Другими словами, по Грину, все зависит от зрения, от взгляда на мир. Примером утверждения этой точки зрения служит следующий эпизод. Грин создал идиллическую картину, идеальную романтическую картину мира, в одном пространстве находятся и «сосна», и «пальма», то есть соединяются юг и север. Происходит смешение пространств: «Под роялем стояли дикий камень и лесной пенек, обросший травой. Все колебалось, являлось, меняло форму. По каменистой тропе мимо меня пробежал осел, нагруженный мехами с вином; его погонщик бежал сзади, загорелый босой детина с повязкой на голове из красной бумажной материи. Против меня открылось

внутри комнаты окно с железной решеткой, и женская рука выплеснула с тарелки помои. В воздухе, под углом, горизонтально, вертикально, против меня и из-за моих плеч проходили, исчезая в пропастях зеленого блеска, неизвестные люди южного типа...» [III, 541–542] Герой видит фрагменты разных миров, при этом непонятно, где реальный мир, где нереальный.

В этом плане проявляется субъективный взгляд автора на мир, который считает, что не существует реальности, только имеется субъективная реальность каждого человека. Это также свидетельствует об идеалистическом взгляде Грина на мир.

Далее, когда вокруг героя все меняется, перед героем внезапно открывается путь к другому миру: «Я говорю: “Свет шел из нее”, потому что он, действительно, шел с этой стороны, от открытых внутри картины высоких окон. Там был день, и этот день сообщал свое ясное озарение моей территории. Казалось, это и есть путь». [III, 542] Опираясь на исследование Г. И. Шевцовой, мы полагаем, что мотив пути в «Фанданго» имеет «познавательную»<sup>108</sup> функцию, это путь к познанию другого мира, истинных миров. В этом отражается стремление автора к познанию другого мира.

Через мистическую картину герой входит в другой мир, где встречается с фантастическим персонажем Бам-Граном, слушает прекрасный концерт. Стоит отметить, что Бам-Гран, как и Воланд в романе М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита»<sup>109</sup>, награждает героя Каура способностью познать другой мир за то, что Каур ставит духовность на первое место, ценя красоту и искусство. Другой герой, Ершов, не получил такой награды из-за того, что его интересует только материальность, беспокоит лишь «хлеб земной»<sup>110</sup>: «Я не верю ничему! Ничего этого нет, и ничего не было! Это фантомы, фантомы!» [III, 524] — кричит Ершов. Как

---

<sup>108</sup> Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект. С. 32.

<sup>109</sup> Сравнение Бам-Грана с Воландом отмечается в работе М. Чудаковой: Чудакова М. Присутствует Александр Грин // Сельская молодежь. 1976. № 6.

<sup>110</sup> Плутова М. И. Живые картины в рассказах А. С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» С. 262.



указывает М. И. Плютова, у таких героев, как Ершов, оказавшихся «сломленными духовно», «душа окаменела под тяжестью невзгод», они не сумели «сохранить в себе дыхание красоты»<sup>111</sup>. Очевидно, что писатель ставит духовность выше материальности.

Таким образом, романтическая концепция искусства Грина воплощается, в первую очередь, в том, что искусство определяет жизнь героя через мистический экстаз. В то же время она проявляется в интересе к нравственной функции искусства, к познанию другого мира, и в убеждении в ценности духовности, красоты, в романтическом субъективизме и идеализме.

В прозе Грина поднимается «проблема искусства и нравственности»<sup>112</sup>, придается большое значение нравственности в искусстве. По словам Е. А. Козловой, «существенным для эстетических взглядов Грина является “представление о Прекрасном”. Красота в этом представлении принадлежит внутренней сфере жизни человека и неразрывно связана с этикой (Красота есть Добро), духовностью».<sup>113</sup> По сравнению с поздним творчеством, которое освещается в нашей работе, в раннем творчестве Грина большее внимание уделялось негативной стороне искусства, то есть искусству, направленному к злу.

Такое понимание искусства автором нашло отражение в знаковом для прозы Грина 1910-х гг. в рассказе «Искатель приключений» (1915). Герой рассказа художник Доггер пытается выяснить для себя функцию изобразительного искусства, пытается определить его вектор в сторону добра или зла, склоняясь к последнему, видя источник страданий в гениальном произведении, которое уже по определению невыносимо для рецепции, так как претендует на трансляцию невыразимого: «Искусство – большое зло. <...> Тема искусства – красота, но ничего не причиняет столько страданий, как красота. Представьте себе совершеннейшее произведение искусства. В

---

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 38.

<sup>113</sup> *Козлова Е. А.* Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности. С. 7.

нем таится жестокости более, чем вынес бы человек». [II, 284] Доггер создал три картины, изображающие одну и ту же женщину. На первой картине предстает женщина, лица которой зритель не видит, она стоит к нему спиной в позе, выражающей готовность обернуться: «Упала занавесь, а все еще казалось ему, что, протянув руку, наткнется он, за полотном, на теплое, живое плечо». [II, 290] На второй изображена женщина с красивой внешностью: «...Огонь чистой, горделивой молодости сверкал в нежных, но твердых глазах <...> Стоя вполборота, но открыто повернув все лицо, сверкала она молодой силой жизни и волнующей, как сон в страстных слезах радости». [II, 290] На третьей картине — та же женщина, но уже с «дьявольском лицом»: «Страшно, с непостижимой яркостью встретились с его глазами хихикающие глаза изображения. Ближе, чем ранее, глядели они мрачно и глухо; иначе блеснули зрачки; рот, с выражением зловещим и подлым, готов был просиять омерзительной улыбкой безумия». [II, 291] Во второй и третьей картинах не отражаются реальности, транслированная идея (мысль) изначально несет в себе ложь. Как замечает В. Б. Мусий, «...учитывая грандиозность силы воздействия искусства на душевное состояние человека, его создатель обязан постоянно помнить о границе между своим произведением и жизнью, не пытаться ни подменить жизнь, ни натуралистически точно повторить ее»<sup>114</sup>. В конце рассказа Доггер уничтожает обе картины, поняв, что «одна из них была зло, а другая — ложь». [II, 297] Более того, он связывает свою трагедию со склонностью творца к силам тьмы, понимая, что «употребил бы свое искусство согласно наклону души — в сторону зла» [II, 297], и отдавая себе отчет в том, что его искусство погубило его самого в первую очередь. Таким образом, финал был предопределен — посягание на тайну искусства привело художника к гибели.

Е. Н. Иваницкая считает, что в этом рассказе сам художник берет на себя ответственность за уничтожение красоты, ибо определил ее «скрытую

---

<sup>114</sup> Мусий В. Б. Проблемы искусства в произведениях Александра Грина. С. 61

сущность и опасность»<sup>115</sup>. В написанном годом позже рассказе «Черный алмаз», Грин развивает свою концепцию, предполагая, что искусство «не может казнить», потому что оно «является идеальным выражением всякой свободы». [II, 478]

Следует подчеркнуть, что со второй половины 1920-х гг. автор обращает больше внимания на искусство-добро, на преобразующую силу искусства, на «его благотворное воздействие на душу»<sup>116</sup>, что становится традицией для романтического искусства. Как замечает Н. А. Кобзев, «по Грину, “тема искусства – красота”, а человек, способный чувствовать красоту, не может быть плохим. Красота для писателя, таким образом, — критерий нравственности»<sup>117</sup>. Пример такого утверждения находим в рассказе «Акварель» (1928). Бедные супруги Клиссон и Бетси на выставке увидели прекрасную картину, изображавшую их дом: «Дорожка с полосами света, проникающего сквозь листву и падающего на заросшую плющом стену кирпичного дома с крыльцом, возле которого на деревянной скамейке валялась пустая клетка...». [III, 553] Когда они смотрят на эту картину, она начинает мистически воздействовать на них: «Между тем картина начала действовать, они проникались прелестью запущенной зелени, обвивавшей кирпичный дом в то утро, когда по пересеченной светом тропе прошел человек со складным стулом. Они оглядывались с гордым видом, страшно жалея, что никогда не решатся заявить о принадлежности этого жилья им». [III, 554] В то же время картина пробуждает у героини «нравственное сознание», обостряет «чувство собственного достоинства»<sup>118</sup>: «А все-таки мне больше дают стирки, чем той потаскухе Ребен, сказала Бетси, — потому что я свое дело знаю. Я соды не кладу, рук не жалею». [III, 554] В конце рассказа они направляются «в тот самый дом, о котором неизвестные им люди говорят так нежно и хорошо». [III, 554] Очевидно, что жизнь их

---

<sup>115</sup> *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 52.

<sup>116</sup> *Кобзев Н. А.* А. С. Грин: жизнь и творчество С. 14.

<sup>117</sup> Там же.

<sup>118</sup> *Харчев В. В.* Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. С. 250.

преобразилась благодаря этой картине. По словам Л. Михайловой, «вся картина жизни представляется им иной, наводит на мысли о лучшем. Искусство лишь бросило на нее волшебный свет и этим обнаружило свою удивительную силу»<sup>119</sup>.

Помимо вышесказанного, в прозе Грина исследуемого периода рассматриваются и другие проблемы, связанные с концепцией романтического искусства. Приведем пример из романа «Джесси и Моргиана». Когда группа персонажей смотрит на картину Леонардо да Винчи «Джоконда» (ее копию), один из них открывает полилог: «Да, очень похожа. Я видел портрет этой женщины на папиросных коробках». [V, 230] Пародийный комментарий персонажа транслирует тенденцию развития искусства второй половины 1920-х гг.: великое искусство тиражируется. Но после этой реплики «наступило сосредоточенное молчание» [V, 230], даже Джесси притворилась, что ничего не слышала. Негативная реакция остальных зрителей эксплицирует отношение автора к тиражированию великого искусства. Затем почти все герои рассматривают портрет как живую женщину, считая, что портрет «Джоконда» имеет вектор психологии, жизни. Однако их мнения разделились. Один из них увидел в портрете духовные качества идеальной женщины-друга. Другой составил о портрете противоположное мнение, усмотрев в нем опасность: «Женщина, изображенная здесь, опасна», «она может предать и отравить». [V, 230]. Это мнение разделяет и Джесси, считая, что «эта женщина напоминает дурную мысль, преступную, может быть, спрятанную, как анонимное письмо, в букет из мака и белены. Посмотрите на ее сладкий, кошачий рот!» [V, 231] Картина перестает быть эстетическим объектом, зрители «оживляют» портрет, который написан так гениально, что получает возможность «жить самостоятельно», освобождается от авторской заданности, обнаруживая тайный потенциал. В этом мистическое начало искусства, которое способно оказывать влияние на судьбу человека. Полилог продолжила Ева, предложив,

---

<sup>119</sup> Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. С. 150.

что «Джоконда не портрет, а мировоззрение». [V, 230] Здесь очевидно, что искусство, согласно позиции Грина, рассматривается как представление о мире. Ее мнение нашло поддержку в лице ее приятеля Детрея, который заявил, что лицо на картине отражает эпоху. «Эпоха, когда жил да Винчи, — эпоха жестокости и интриг, — невольно соединяется вами с лицом портрета». [V, 231] — размышляет он. Речь заходит о нравственности художника и искусства. — Джесси предъявляет претензии художнику о равнодушии к человеку, в абсолютизации мастерства: «Приятную женщину не мог нарисовать человек, смотревший на казни ради изучения судорог; он же позолотил мальчика, и был он вял, как вареная рыба. Я не люблю этого хитрого умозрителя, вашего Винчи». [V, 231] Джесси возражает Фаринг, который полагает, что «искусство выше личного поведения». [V, 231] Спор идет о нравственной стороне искусства, обсуждается вопрос о приоритетности этического или эстетического начал. Очевидно, что для Джесси на первом месте стоит нравственность искусства. Именно поэтому она относится равнодушно к реплике Фаринга. Анализ данной беседы позволяет выявить авторское представление об искусстве: Грин, рассматривает искусство как представление о мире, считая, что искусство отражает эпоху. В то же время автор выступает против тиражирования великого искусства, ценит живость и гениальность произведений искусства, а также придает большое значение нравственной стороне искусства.

Следует отметить, что в прозе Грина того времени усиливается внимание к художественной стороне искусства, подчеркивается гениальность, живость, индивидуальность и редкость произведений искусства, которые оказываются важными для романтического искусства. В этом проявляет себя скрытая полемика с основной тенденцией в развитии изобразительного искусства в конце 1920-х гг. Гриновский экфрасис свидетельствует о неприятии им производственной и прочих соцреалистических тем. На описываемых Грином картинах трудно представить портрет изобразителя глиномешалки, гриновский персонаж-художник реализует свою концепцию

искусства в создании романтических или мистических полотен, способных вызывать эмоциональную реакцию у зрителя, побуждать его к нравственно-философским размышлениям о мире и человеке. Пример тому — рецепция персонажа романтического портрета «Леди Годива» в романе «Джесси и Моргиана». Картина вызывает сильную эмоциональную реакцию героини, вызывая сочувствие к изображенной на полотне легендарной особе, что свидетельствует о высоком мастерстве художника, сумевшего создать настолько «живой» портрет, что вопрос об эстетике даже не возникает. Героиню волнует судьба леди Годивы: «По безлюдной улице ехала на коне, шагом, измученная, нагая женщина, — прекрасная, со слезами в глазах, стараясь скрыть наготу плащом длинных волос». [V, 198] Портрет настолько живой, по словам М. И. Плютовой, что Джесси как будто сама «находится в пространстве картины», «разделяя сострадание» леди Годивы<sup>120</sup>: «...из сострадания и деликатности жители того города заперли ставни и не выходили на улицу, пока несчастная наказанная леди мучилась от холода и стыда; и жителей тех, верно, было не более двух или трех тысяч, — а сколько теперь зрителей видело Годиву на полотне?! И я в том числе. О, те жители были деликатнее нас!» [V, 198] Вместе с тем Джесси предлагает свой вариант картины «Леди Годива»: «Если уж изображать случай с Годивой, то надо быть верным его духу: нарисуй внутренность дома с закрытыми ставнями, где в трепете и негодовании — потому что слышат медленный стук копыт — столпились жильцы; они молчат, насупясь; один из них говорит рукой: “Ни слова об этом. Тсс!” Но в щель ставни проник бледный луч света. Это и есть Годива». [V, 198]

Подобным примером служит эпизод из рассказа «Фанданго». Как указывает А. Н. Варламов, в этом рассказе Грин стремился «выразить свои представления о живописи». Очевидно, что в этом рассказе усиливается внимание Грина к приему «оживления» картины. Когда герой смотрит на

---

<sup>120</sup> Плютова М. И. Об использовании экфрасиса в творчестве А. С. Грина (леди Годива и другие изображения) // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2013. № 6. С. 135.

картину, он чувствует, как картина излучает свет, вызывает тепло у героя: «И, тем не менее, эта простота картины была полна немедленно действующим внушением стойкой летней жары. Свет был горяч. Тени прозрачны и сонны. Тишина — эта особенная тишина знойного дня, полного молчанием замкнутой, насыщенной жизни — была передана неощутимой экспрессией; солнце горело на моей руке...» [III, 507]

Живость, гениальность и необычайность картины еще отражаются в последующем: когда герой смотрит на картину, она насколько живая, насколько мастерски написана, что не видны мазки: «...когда, придерживая раму, смотрел я перед собой, силясь найти мазки — ту расхолаживающую математику красок, какую, приблизив к себе картину, видим мы на месте лиц и вещей».[III, 507] Созерцание картины вызывает у героя необычный эффект — психологический шок: «В комнате, изображенной на картине, никого не было. С разной удачей употребляли этот прием сотни художников. Однако, самое высокое мастерство не достигало еще никогда того психологического эффекта, какой, в данном случае, немедленно заявил о себе. Эффект этот был — неожиданное похищение зрителя в глубину перспективы так, что я чувствовал себя стоящим в (этой) комнате. Я как бы зашел и увидел, что в ней нет никого, кроме меня. Таким образом, пустота комнаты заставляла отнестись к ней с точки зрения личного моего присутствия. Кроме того, отчетливость, вещность изображения была выше всего, что доводилось видеть мне в таком роде». [III, 507] Данный экфрасис эксплицирует гриновскую концепцию мистического искусства. Помимо «высокого мастерства» идеальное произведение искусства несет в себе нечто неявное, скрытое, некий потенциал тайны, раскрывающий себя не каждому зрителю.

Гриновский экфрасис обычно сопровождается персонажной рецепцией, что выявляет внимание писателя к психологическому аспекту. Иллюстративен психологический эксперимент, описанный в романе «Дорога никуда». В ресторане «Отвращение» на стене висит четыре картины, у

которых названия — с противоположными значениями. К примеру, «Лето» изображает «хижину среди снежных сугробов», а на картине «Зима» нарисован «толстяк, обливающийся потом в знойный день». [V, 345] Контраст содержания и названия картины помогает создать неожиданный, необычайный психологический эффект у зрителей.

Один из важных мотивов в реализации гриновских представлений об искусстве связан с концепцией таланта. Как известно, талант, творческий дар высоко ценит романтическое искусство. Герой рассказа «Победитель» (1925) Скульптор Геннисон принимает участие в конкурсе скульптуры, но когда он видит модель своего конкурента Ледана, он сразу поражается гениальности модели и талантом Ледана: «Да, это искусство. Ведь это все равно, что поймать луч. Как живет. Как дышит и размышляет». [III, 398] Далее, когда он смотрит на свою модель, он обнаруживает в ней «скрытое старание, которым хотел возместить отсутствие точного художественного видения». [III, 398] Именно поэтому герой разбивает свою модель. Можно сказать, здесь проявляется оппозиция старания и таланта. Несомненно, Грином подчеркивается важность таланта, ясновидения для художника. Только талантливый художник, по мысли Грина, способен достичь не только художественного эффекта, но реального «оживления» произведения искусства. Не случайно наивысшая оценка скульптуры выражена лексикой «жить».

Помимо нравственности и таланта художника, в прозе Грина освещаются традиционные для романтизма проблемы оппозиции художника (искусства) и толпы, проблемы одиночества художника. Приведен пример из романа «Недотрога»<sup>121</sup>(1932), который автор не успел дописать, но жена писателя Нина Николаевна представила фрагмент финала, написанный ею под диктовку писателя. Героиня романа Харита, как художник, выращивает чудесные цветы, которые могут рассматриваться как произведение искусства:

---

<sup>121</sup> Грин А. С. Недотрога // Крымский альбом. Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах. Вып. 1. Феодосия; М., 1996.



«Она выращивает свои цветы. Вырастает, к ее ликующему удивлению, чудо. Это цветы необычной, красивой формы, имеющие аромат и нежность цветка, прозрачность и блеск хрусталя, окраску и сочетание цветов, мыслимых только в сказках»<sup>122</sup>. Цветы наделены мистической функцией, когда плохой человек подходит к цветам, они начинают умирать: «...когда, впустив раз в свой сад пришедшую за фейерверком неприятную, фамильярничающую девушку, дочь рыбопромышленника, она увидела, как стали свертываться и вянуть дорогие ей цветы»<sup>123</sup>. Из-за этого Харита не пускает чужих людей в свой сад, это вызывает у людей злобу, и они пытаются разрушать ее сад. Здесь отражается романтический конфликт между художником и окружающим миром. В результате Харита и Петтечер уезжают далеко от людей. Напомним, что Петтечер тоже художник, талантливый и одинокий, пишет романтические картины: «Петтечер — лет тридцати — талантливый, умный художник, <...> Он пишет небольшие картины, не имеющие успеха и сбыта. Все в один голос восхищаются его талантом, но никто не покупает его картин. Они своеобразны и остры. Например, “Рука на скале”. Видна только рука, уцепившаяся за край пропасти. В ней выражена вся сила отчаяния и ужаса повисшего над пропастью человека»<sup>124</sup>. Очевидно, что Харита и Петтечер — оба одинокие художники. Проблема одиночества художника разрешается Грином уходом от людей. То есть, художник спасется именно в одиночестве, вдали от толпы.

Поэтому, не случайно Харита выбирает Петтечера своим мужем, несмотря на то, что «ее сердце ласково и просто привлекает Фабиан»<sup>125</sup>. Причина этого выбора заключается в том, что Петтечер, он художник, он может чувствовать и понять все. «Петтечер звучит, как она, он все поймет, рука его будет рукой друга, старшего, она чувствует, что единственно она

---

<sup>122</sup> Там же. С. 178.

<sup>123</sup> Там же.

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> Там же. С. 179.

ему нужна»<sup>126</sup> — так размышляет Харита. Здесь видно, что, согласно авторской позиции, художник может чувствовать и понять все, это является содержанием романтического искусства.

Концепция романтического искусства Грина обосновывается наличием критического отношения Грина к соцреализму, авангарду и реализму.

Примечательно, что яркое негативное отношение к соцреалистическому искусству обнаруживается еще в раннем рассказе «Шедевр» (1917). Действие рассказа происходит в 2222 г. На выставке социалистического искусства герои видят картины, изображающие «грядку, засеянную петрушкой», «трудолюбивого муравья под тенью гигантской брюквы», «чайки, солдатские пуговицы, сверла, гвоздики большие и малые и болты от домкратов» [II, 58] и т.д. Здесь можно обнаружить «резкие насмешки Грина над утилитаризмом»<sup>127</sup> в соцреалистическом искусстве. Отрицая утилитарность искусства, Грин утверждает автономность, самоценность искусства.

К авангардному искусству автор также относится критически. Такое отношение ярко проявляется в рассказе «Серый автомобиль» (1923). В рассказе представлена модель полилога, содержание которого составляет дискуссия об изобразительном искусстве. Персонажи дружно обсуждают футуристическое искусство. В репликах обсуждающих его эксплицирована авторская позиция, в репликах обсуждающих их оппонентов содержится возможная аргументация в защиту футуризма, но аргументация нарочито расхожая и неубедительная: «Всегда преследовались и осмеивали новаторов!», [III, 434] «Некоторые из этих новаторов талантливые, а произведения остальных — «сплошная эпилепсия рисунка и вкуса». [III, 434] Аргументация противников авангарда убедительнее и значительнее. Футуризм упрекается в нечестности, указывается, что футурист обманщик:

---

<sup>126</sup> Там же.

<sup>127</sup> Ковский В. Блестящий мир Александра Грина (Вступ. ст.). С. 11.

«...подсовывая картину или стихотворение с обдуманым покушением на мой карман, время и воображение. Я не верю в искренность футуризма. Все это — здоровые ребята, нажимающие звонок у ваших дверей и убегаящие прочь, так как им сказать нечего». [III, 434] Далее, продолжая критиковать футуризм, повествователь указывает на его отсутствие в нем самооценности: «...футуризм следует рассматривать только в связи с чем-то». [III, 435] Также необходимо заметить, что автор, как и Лавренев, высмеивает художественные формы авангарда: «Недавно я видел в окне магазина посуду, разрисованную каким-то кубистом. Рисунок представлял цветные квадраты, треугольники, палочки и линейки, скомбинированные в различном соотношении». [III, 435] Вместе с тем резко критикуется автором футуристическое искусство с точки зрения человека: «Действительно, об искусстве — с нашей, с человеческой точки зрения - здесь говорить нечего. Должна быть иная точка зрения. Подумав, я стал на точку зрения автомобиля, предположив, что он обладает, кроме движения, неким невыразимым сознанием. Тогда я нашел связь, нашел гармонию, порядок, смысл, понял некое зловещее отчисление в его пользу из всего зрительного поля нашего < ... > В явлениях, подобных человеческому лицу, мы, чувствуя существо человеческое, видим связь и свет жизни, то, чего не может видеть машина. Ее впечатление, по существу, может быть только геометрическим. Таким образом, отдаленно — человекоподобное смешение треугольников с квадратами или полукругами, украшенное одним глазом < ... > надо полагать, зрительное впечатление Машины от Человека. Она уподобляет себе все». [III, 435] Здесь очевидно, что автор пародирует авангард, приписывая автомобилю сознание. В этом эпизоде Е. Н. Иваницкая указывает на опасность механичности для человечества в связи с развитием авангарда, считая, что авангардное искусство «способствует их "овещиванию", помогает агрессии Машины против Человека»<sup>128</sup>.

Менее негативно, но в известной мере критично относится Грин к

---

<sup>128</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. С. 37.

реалистическому искусству, что убедительно представлена в рассказе «Фанданго». При описании картины Горшкова автор указывает на отсутствие индивидуальности и жизненности реалистической живописи: «Посмотрев влево, я увидел, что картина Горшкова на месте. Это был болотный пейзаж с дымом, снегом, обязательным, безотрадным огоньком между елей и парой ворон, летящих от зрителя». [III 503] Кроме того, автор критикует творческий метод Левитана: «С легкой руки Левитана в картинах такого рода предполагается умышленная «идея». Издавна боялся я этих изображений, цель которых, естественно, не могла быть другой, как вызвать мертвящее ощущение пустоты, покорности, бездействия, — в чем предполагался, однако, порыв». [III, 503] Необходимо отметить, что Левитан является одним из представителей реалистической живописи. Спецификой его творчества служит то, что он стремился к «достоверному изображению природы»<sup>129</sup>, и доходил «до философских высот осмысления природы»<sup>130</sup>. Очевидно, что автор критикует творчество Левитана, считая, что в его картинах «предполагается умышленная “идея”» вместо жизненной, живой «идеи», поэтому искусство его «мертвящее». К тому же мертвый характер такой реалистической живописи подчеркивает и название картины Горшкова — «Сумерки», слово обозначает «полумрак между заходом солнца и наступлением ночи»<sup>131</sup>. То есть, имеется в виду не день, не ночь, а промежуточное время. Негативное отношение Грина к реалистической живописи еще усиливается в описании двух картин Брока. Автор подчеркивает в них отсутствие талантливости. «Одна — пейзаж горохового цвета. Смутные очертания дороги и степи с неприятным пыльным колоритом; и я, покивав, перешел ко второму “изделию”. Это был тоже пейзаж, составленный из двух горизонтальных полос; серой и сизой, с зелеными по ней кустиками. Обе картины, лишенные таланта, вызывали тупое, холодное

---

<sup>129</sup> Энциклопедия пейзажа. М.: ОЛМА-пресс образование, 2002. С. 194.

<sup>130</sup> Мировое искусство: энциклопедический словарь. М.: «Вече», ОЛИСС, 2005. С. 250.

<sup>131</sup> Словарь русского языка: В 4 т. Т. 4 / под ред. А. П. Евгеньевой; 3-е изд. М.: Русский язык, 1988. С. 306.

напряжение». [III, 505]

Можно заключить, что отказ Грина от соцреализма, авангарда и реализма свидетельствует о приоритетности концепции романтического искусства Грина.

Таким образом, во второй половине 1920-х гг. в творчестве Грина отражается концепция романтического искусства, которая заключена в последующем: Грин полагает, что мистическая сторона искусства способна определять жизнь человека. В то же время автор подчеркивает нравственность искусства, считая, что искусство должно с эстетической экспрессией оказывает активное воздействие на жизнь человека. Кроме того, Грин ставит искусство на высокое место, рассматривая его как представление о мире, считая, что искусство может отражать эпоху. В то же время писатель уделяет большое внимание художественной стороне искусства, настаивает на элитарности искусства, выступая против его тиражирования. Обращаясь к проблемам художников, писатель подчеркивает важность таланта и нравственности для художников, проявляет интерес к проблемам одиночества художников и конфликта между художниками и окружающим миром. Помимо прочего, концепция романтического искусства проявляется в убеждении автора в субъективизме, идеализме, и в стремлении к познанию другого мира.

## **Заключение**

Результаты диссертационного исследования позволяют нам сделать следующий вывод: во второй половине 1920-х гг. в связи с общественными культурными переменами в области искусства полемика сильно обостряется. Вследствие этого русская проза второй половины 1920-х гг. отличается полемическим началом. Писатели выражают в своих произведениях различные мнения о развитии соцреалистического искусства.

Концепция соцреалистического искусства исследуется на примере повести «Гравюра на дереве» Б. А. Лавренева, в которой наблюдается сильная полемика между соцреализмом, классикой и авангардом. Резко критикуя авангард, Лавренев готовит почву для уничтожения авангарда государством. Вместе с тем писатель предлагает противоречивую формулу соцреалистического искусства, что говорит о его стремлении укрепить собственное положение в социалистическом обществе. В этом отражена сильная идеологическая борьба в области искусства.

В отличие от Лавренева, А. С. Грин в своей прозе отражает собственное представление о романтическом искусстве. Подчеркивая мистическую функцию искусства, автор проявляет интерес к нравственности в искусстве, считая, что искусство должно с эстетической экспрессией оказывать активное воздействие на жизнь человека. В то же время писатель уделяет большое внимание художественной стороне искусства, настаивает на его элитарности, выступая против его тиражирования. Обращаясь к проблемам художника, писатель подчеркивает важность таланта и нравственности, проявляет интерес к проблемам одиночества художников и конфликта между художником и окружающим миром. Не вступая в открытый спор о функции искусства, Грин своим творчеством отстаивал право писателя на свободу от идеологического диктата. Его полемика с детерминированным искусством нашла отражение в усилении мистического мотива в текстах с экфрастическим описанием. Именно к концу 1920-х гг. его «поэтика настроения», осмысление запредельного, таинственного, иных

миров, выявление в фантастических формах «безграничных сил и потенций души и тела»<sup>132</sup> определяются экзистенциальным состоянием писателя-романтика, выразившего свой взгляд на концепцию искусства, не зависящий от «текущего момента».

Проанализировав прозу исследуемого периода можно сделать вывод о том, что русские прозаики в начале советского периода реже, чем в предыдущие периоды развития литературного процесса обращаются к теме художника и изобразительного искусства, хотя в обществе эстетические дискуссии обостряются. Не случайно, именно тексты Б. Лавренева и А. Грина в ряде исследований того периода дают материал для выработки концепции искусства в художественном тексте. На наш взгляд, это мотивировано, в первую очередь, обострением полемики о том, какова должна быть функция искусства в социалистическом обществе. Победа в этом «эстетическом» споре обеспечена «новому» взгляду на искусство «нового» человека. Получает новый ракурс осмысления известная оппозиция «художник и толпа». Нужно обрести определение навыки, чтобы освоить приемы раскрытия темы «художник и народ». Отсюда и игнорирование этой проблематики большинством прозаиков. Характерно, что именно в этот период (1930г.) закрывают Институт истории искусств. Формируются представления о «гибели искусства». Наибольшую экспликацию этот мотив находит в прозе К. Вагинова. В его романах «Бамбочада» и «Гарпоганиана», написанных в конце 1920-х — начале 1930-х гг. раскрывается образ квазиискусства, происходит подмена настоящего искусства симулякрами. Экфрастическое описание включает в себя не живость и скульптуру, не картины, а «картинки», хотя само название отсылает к живописному коду (Бамбочада — жанр живописи 17–18 вв.). Картинки — маркер изобразительной продукции 1920-х гг. Это наклейки на табачных коробках, конфетные фантики, вырезки из старых журналов, фотографии, плакаты,

---

<sup>132</sup> *Иваницкая Е. Н.* Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 21.

рисунки на ресторанных меню и прочие рекламные «артефакты». Изобразительный и скульптурный экфрасис в тексте Вагинова — пародия на искусство того периода. Характерный симулятивный экфрасис — плакат с изображением человека-машины, коллективного механического тела, чучело кота, который «получился как живой» в результате процесса его «сотворения» (пародия на процесс творчества), хорошо вылепленная, но начинающая таять снежная баба, постепенно превращающаяся в ничто. К. Вагинов таким же способом, как и А. Грин, не вступая в прямую полемику, вырабатывает свою концепцию искусства, но в отличие от Грина, видящего путь сохранения искусства в уходе от реальности, Вагинов оставляет искусству лишь функцию сохранения «быта уходящей культуры». Б. Лавренев, хотя и пытается на эксплицитном уровне текста поддержать официальную идеологию, не может однозначно решить вопросы о приоритетах социалистического производственного искусства.



## Список использованной и цитируемой литературы

### Источники

1. *Грин А. С.* Недотрога // Крымский альбом. Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах. Вып. 1. Феодосия; М., 1996. С. 150–179.
2. *Грин А. С.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Художественная литература, 1991–1997.
3. *Лавренёв Б. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Шихино, 1995.

### Научная и критическая литература

4. *Андреев А. Л.* Марксистско-ленинская концепция искусства и принцип отражения / отв. ред. М. Ф. Овсянников. М.: Наука, 1988.
5. *Балахонов В. Е.* О зарубежной новелле, посвященной искусству и художнику, и только о ней // Искусство и художник в зарубежной новелле XX века / сост. И. С. Ковалева. авт. вступ. ст. В. Е. Балахонов. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1985. С. 5–18.
6. *Бежин Л. Е.* Под знаком «ветра и потока»: образ художника в Китае III–VI вв. М.: Наука, 1982.
7. *Берар Е.* Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малёванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 145–151.
8. *Блюменфельд.* Литература в журналах // Жизнь искусства. 1928. № 36. С. 6.
9. *Богуславский А. О. Б. А. Лавренев* // История русской советской литературы. 1917–1965: В 4 т. Т. 1. / под ред. А. Г. Дементьева. М.: Наука, 1967.
10. *Большой Юс.* Портрет и пасквиль // Красная газета (веч. вып.). 1928. № 307. 6 ноя. С. 3.
11. *Ботова А. С.* Экфрасис в прозе Александра Грина: дис. ... маг. филол. наук. СПб., 2017.

12. *Бочкарева Н. С.* Художник и его модель в повести Л. Улицкой «Сонечка» и в рассказе А. С. Байетт «Ламия в севеннах» // *Мировая литература в контексте культуры.* 2014. Т. 3. Вып. 9. С. 142–148.
13. *Бреслер Д. М.* «Вот и палец можно истолковать по Фрейду»: прагматика интертекста в романе К. К. Вагинова «Козлиная песнь» // *Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина.* 2014. № 3. С. 46–55.
14. *Булычева В. П.* Творчество А. Грина в контексте приключенческой прозы // *Приволжский научный вестник.* 2014. № 6 (34). С. 101–105.
15. *Бушев А. Б.* Проблема экфрасиса // *Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение.* 2012. № 2. С. 194–198.
16. *Ванслова Е. Г.* Проблема искусства и образ художника в романе Р. Роллана «Жан-Кристоф»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1958.
17. *Варламов А. Н.* Александр Грин (Серия «Жизнь замечательных людей») М.: Молодая гвардия, 2008. С. 342.
18. *Варламов А. Н.* Александр Грин. Биография. М.: ЭКСМО, 2010.
19. *Вихров В. С.* Рыцарь мечты (Вступительная статья) // *А. С. Грин. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1.* М.: Правда, 1980
20. *Вишневская И. Л.* Борис Лавренев. М.: Сов. писатель, 1962.
21. *Вострикова А. В.* Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
22. *Вострикова А. В.* Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.
23. *Гавриленко Т. А.* Концепция «чистого искусства» историко- литературном контексте середины XIX века: критико- эстетическая мысль и поэтическая практика: автореф. дис. ... д. филол. наук. Владивосток, 2003.
24. *Гельфанд М.* [Рец. на: повесть «Гравюра на дереве»] // *Книга и*

революция. 1929. № 1. С. 49.

25. *Геронимус Б. А.* Борис Андреевич Лавренев: Книга для учащихся старших классов. М.: Просвещение, 1993.

26. *Геронимус Б. А.* Борис Лавренев на подступах к романтическим повестям: (Раннее творчество. Туркестанский период): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1968.

27. *Грачев В. И.* Творчество и личность писателя неоромантика Александра Грина в контексте современной культурологии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2015, № 2. Т. 2. С. 331–343.

28. *Григорьева Л. Б.* Проза Б. Лавренева: Поэтика промежутка // Судьбы литературы серебряного века и русского зарубежья. СПб.: Петрополис, 2010.

29. *Григорьева Л. П.* Новеллистика А. Грина: поэтика мистического // Проблемы русской литературы начала XX века. Сб статей. Серия «Литературные направления и течения». Вып. 36. СПб: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2010. С. 3–18.

30. *Грин Н. Н.* Воспоминания об Александре Грине / Н. Н. Грин. Феодосия: Издат. дом «Коктебель», 2005.

31. *Дефье О. В.* Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: Типология, традиции, способы образного воплощения: автореф. дис. ... д. филол. наук. М., 1999.

32. *Дикова Т. Ю.* Рассказы Александра Грина 1920-х годов: Поэтика оксюморона: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996.

33. *Дунаевская И. К.* Туда, где тихо и ослепительно: [Мистическая символика в прозе А. Грина] // Наука и религия, 1993. № 8. С. 52–55

34. *Дунаевская И. К.* Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. Рига: Зинатне, 1988.

35. *Дунаевская И. К.* «Главный предмет искусства — скульптура души» // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина:

сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 95–113.

36. Душинина Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010.

37. Егоров К. В. Два романтика (к постановке проблемы сравнительного анализа произведений Александра Грина и Эдгара По) // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2005, № 3 (30), С. 11–14.

38. Елясина Е. А. «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2012, № 2–3, Т. 14, С. 715–721.

39. Еришова Э. Б., Веселов А. А. Русский авангард в первой четверти XX века // Вестник ГУУ. 2015. № 6. С. 333–338

40. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / предисловие и комментарии А. Г. Аствацатурова. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. С. 4.

41. Завьялова О. С. Идеологический роман Достоевского как форма художественного сознания в прозе 1920-х гг. // Русский словесность. М., 2012. № 1. С. 69–77.

42. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина (проблема жанра): автореф. дис. ...канд. филол. наук. М., 1985.

43. Загорец Я. Д. Из истории взаимоотношений «Лефа» и «Нового Лефа» // Вестник ТГУ. 2010. № 10. С. 127–132.

44. Зелинский К. Л. Грин (Вступительная статья) // А. Грин. Фантастические новеллы. М.: Советский писатель, 1934. С. 5–36.

45. Зюбина Е. А. Искусство и художник в прозе Артура Шницлера: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2015.

46. Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993.

47. История русской литературы XX века (20–50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: Издательство Московского университета, 2006.
48. *Калицкая В. П.* Моя жизнь с Александром Грином. Воспоминания. Письма / В. П. Калицкая. Коктебель: Издат. дом «Коктебель», 2010.
49. *Кардин В.* Борис Лавренев. М.: Советская Россия, 1981.
50. *Картузова И. Б.* Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006.
51. *Кибальник С. А.* Велимир Хлебников В «Козлиной песни» Константина Вагинова (К вопросу о криптографии в русском авангарде 1920-х гг.) // Новый филологический вестник. 2014. № 2(29). С.19–31.
52. *Киреев Р.* Александр Грин: «Главное событие моей жизни» // Наука и религия. 2001. № 11. С. 40–43.
53. *Клековкин Д. А.* Изображение революционеров в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» и рассказе А. С. Грина «Марат» // Вестник ВятГУ. 2017. № 2. С. 40–46.
54. *Клековкин Д. А.* Традиции Ф. Достоевского в изображении героя А. Грина (рассказ «Маленький заговор») // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2016.
55. *Кобзев Н. А.* А. С. Грин: жизнь и творчество // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. Симферополь: Крымский Архив, 2000. С. 6–27.
56. *Кобзев Н. А.* Роман Александра Грина (проблематика, герой, стиль). Кишинев: Штиинца, 1983.
57. *Ковалев Ю. В.* Искусство новеллы и новелла об искусстве в XIX веке // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века / сост. И. С. Ковалева. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. С. 5–24.
58. *Коваль О.* Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации

визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 128–147.

59. *Ковский В. Е.* Блистающий мир Александра Грина (вступ. ст.) / Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. / А. С. Грин; сост. В. Ковского; Примеч. А. Ревякиной. М.: Художественная литература, 1991. С. 5–36.

60. *Ковский В. Е.* Александр Грин: преобразование действительности. Фрунзе: Илим, 1966.

61. *Ковский В. Е.* Мастер психологической прозы (Вступительная статья) / А. С. Грин. Психологические новеллы. М.: Сов. Россия, 1988. С. 3–16.

62. *Ковский В. Е.* Романтический мир Александра Грина. М.: Наука, 1969.

63. *Козлова Е. А.* Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: дис. ... кан. филол. наук. Псков, 2004.

64. *Колодий Л. Г.* Искусство как художественная проблема в русской прозе последней трети XIX века (В. Г. Короленко, В. М. Гаршин, Г. И. Успенский, Л. Н. Толстой): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 1990.

65. *Костров Т.* Тип коммуниста в современной художественной литературе // Молодая гвардия. 1929. № 1. С. 96.

66. *Криворучко А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009.

67. *Криворучко А. Ю.* Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин // Филология и человек. Барнаул, 2009. № 2. С. 112–118.

68. *Криворучко А. Ю.* Экфрасис как модель искусства в произведениях И. А. Бунина, Б. А. Лавренёва, В. А. Каверина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2008. № 33. С. 254–257.

69. *Кудрин В. Б.* Миф Александра Грина: [Мистика и телепатия в

жизни и творчестве писателя] // Наука и религия, 1993. № 9. С. 46–47.

70. *Лавренев Б. А.* История одного человека // Красная газета (веч. вып.). 1928. № 316. 16 ноя. С. 3.

71. *Лапина Е. Г.* Наследие русского авангарда в культурном поле России // Вестник МГСУ. 2009. № 2. С. 9–13.

72. *Леонов Б. А.* Вступ. ст. // Б. А. Лавренев. Гравюра на дереве: Повести и рассказы / сост. В. В. Булановой; вступ. ст. Б. А. Леонова. М.: Правда, 1989.

73. *Лопуха А. О.* Эстетический идеал и специфика его выражения в творчестве А. С. Грина. Петрозаводск, 1987.

74. *Лопуха А. О.* Фантастический мир Александра Грина // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 112–114.

75. *Лукин Ю. А.* Борис Лавренев: (Заочная консультация) / Общество по распространению политических и научных знаний РСФСР. М.: [Б. и.], 1959.

76. *Мазаев А. И.* Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975.

77. *Мазаев А. И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. М.: Наука, 1992.

78. *Маймин Е. А.* О русском романтизме / Е. А. Маймин. М.: Просвещение, 1975.

79. *Максимова О. Л.* Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Сыктывкар, 2004.

80. *Максимова О. Л.* Роль музыки в сюжетно-композиционном строении произведений А. Грина // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 84–89.

81. *Малевич К. С.* Черный квадрат / сост., коммент. А. С. Шатских.

СПб.: Азбука, 2001.

82. *Манн Ю. В.* Динамика русского романтизма М.: Аспект-пресс, 1995.

83. *Маркин Ю. П.* Павел Филонов. М.: Изобразительное искусство, 1995.

84. *Марков А. В.* Экфрасис // Человек — Искусство — Общество: Закон целого / отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Наука, 2006. С. 111–114.

85. *Маркович В. М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / сост. и автор комментариев А. А. Карпов; авт. вступит. статьи В. М. Маркович. Л.: Издательство ЛГУ, 1989.

86. *Матвеева Н.* Сила сюжета и паруса романтизма: Заметки о творчестве А. Грина. // Литературная учеба. 1980. № 4. С. 99–105.

87. *Медведев П. Н.* Творчество Бориса Лавренева // Борис Лавренев. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1931.

88. *Медведева Н. Г.* Мифологическая образность в романе А. С. Грина «Блистающий мир» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1984. № 2. С. 24–30.

89. *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 2006. С. 58–67.

90. *Михайлова М. Ю.* Система средств передачи семантики невыразимого в творчестве А. Грина // Вестник Башкирского университета. 2015, № 2. Т. 20. С. 581–584.

91. *Мних Р.* Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 87–96.

92. *Муллоев А.* Концепция творческой личности и образ художника в современной таджикской прозе: автореф. дис. ... д. филол. наук. Душанбе,



2003.

93. *Мусий В. Б.* Проблемы искусства в произведениях Александра Грина // *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія.* 2016. Т. 21. вип. 1(13). С. 49–68.

94. *Немировская Е. М.* Семантическая концепция искусства: (К критическому анализу семантической философии искусства С. К. Лангер): автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 1974.

95. *Никольская Т. Л.* Вагинов // *КЛЭ.* Т. 9. М., 1978, ст.169.

96. *Никольская Т. Л.* К. К. Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвёртые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материал! для обсуждения. Рига. 1988. С. 67-88.

97. *Никольская Т. Л.* О творчестве К. Вагинова // *Материалы XXII научной студенческой конференции.* Ч. I. Тарту, 1967, С. 94–100.

98. *Парамонова Т. А.* Проза А. С. Грина как сверхтекстовое единство (на материале романа «Золотая цепь») // *Вестник СамГУ.* 2008. № 60. С. 101–108.

99. *Паустовский К. Г.* Александр Грин // *Золотая роза. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2.* М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 487–699.

100. *Паустовский К. Г.* Жизнь Александра Грина // *Собр. соч.: В 6 т. Т. 5.* М.: ГИХЛ, 1958. С. 553-554.

101. *Перинова А.* Художественная литература // *Книга и революция.* 1930. № 3. С. 4–6.

102. *Плютова М. И.* Об использовании экфрасиса в творчестве А. С. Грина (леди Годива и другие изображения) // *Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки.* 2013. № 6. С. 133–137.

103. *Плютова М. И.* Оживающие изображения в новелле Александра Грина «Искатель приключений» // *Вестник КГУ.* 2016. № 4. С. 107–110.

104. *Плютова М. И.* Оживший манекен в новелле А. Грина «Серый

автомобиль» // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 4. Т. 1. С. 220–223.

105. *Плютова М. И.* «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина // Сибирский Филологический журнал. 2014. № 4. С. 61–65.

106. *Плютова М. И.* Живые картины в рассказах А. С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» // Вестник Красноярского государственного университета им. В. П. Астафьева, 2012. № 3. С. 260–264.

107. *Потапова Е. Н.* Проблема синтеза искусств в эстетике Серебряного века: символизм и авангард // Вестник МГУКИ. 2012. №3 (47). С. 230–233.

108. *Прохоров Е. П.* Александр Грин. М., 1970.

109. *Ревакина А. А.* Некоторые проблемы романтизма XX века и вопросы искусства в послеоктябрьском творчестве Александра Грина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1970.

110. *Ревакина А. А.* «Скульптура души...»: А. С. Грин о психологии творчества // Res philologica: ученые записки. Архангельск: Поморский университет, 2009. Вып. 6. С. 51–62.

111. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003.

112. *Ружина В. А.* Ветер революции: (О творчестве В. В. Маяковского и Б. А. Лавренева). Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1971.

113. *Рыбакова Н. И.* Проблемы искусства и образ художника в творчестве Д. Голсуорси (1897–1914): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1982.

114. *Селивановский А.* Под двойным воздействием Борис Лавренев // А. Селивановский. В литературных боях: сборник статей. М.: Московский рабочий, 1930.

115. *Семенищева О. А.* Образ художника: Метаморфозы культуры. Саратов: Научная книга, 2005.

116. *Семенищева О. А.* Трансформация образа художника: от Возрождения к постмодерну: Философско-культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005.
117. *Семенов В. Е.* Социальная психология искусства: предмет, концепция, проблемы: автореф. дис. ... д. психол. наук. СПб., 1996.
118. *Сидорова А. Г.* Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.
119. Старикова Е. В. Примеч. // Б. А. Лавренев. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. / сост. и подгот. текста А. Ю. Лавренева; примеч. Е. В. Стариковой. М.: Художественная литература, 1982.
120. *Старикова Е. О.* О творчестве Бориса Лавренева // Собрание Сочинений: В 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1963.
121. *Тернова Т. А.* Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Вестник ЧелГУ. 2010. № 21. С. 134–149.
122. *Уртминцева М. Г.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник ННГУ. 2010. № 4(2). С. 975–977.
123. *Фоменко А. Н.* Авангард и критика фотографии // Вестн. Том. гос. ун-та. 2009. № 329. С. 73–76.
124. *Фрай М.* Заметки о Лиловом Драконе (Александр Грин) // Литературная матрица: внеклассное чтение. СПб., 2014. С. 307–339.
125. *Франк С.* Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 32–41.
126. *Ханинова Р. М.* Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910–1920-х гг.: семантика, символ, функция // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 114–127.

127. *Харчев В. В.* Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975.
128. *Ходель Р.* Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 23–31.
129. *Цимборска-Лебода М.* Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 53–70.
130. *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: автореф. дис. ... д. филол. наук. М., 1995.
131. *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: Издательство московского университета, 1997.
132. *Черноуцан И. С.* Марксизм и культура // И. С. Черноуцан. Живая сила ленинских идей. М.: Советский писатель, 1985. С. 3–27.
133. *Чудакова М. О.* Присутствует Александр Грин // Сельская молодежь. 1976. № 6. С. 61–63.
134. *Шабалин А.* Мистическое начало в творчестве А. Грина // КОН: Культура, общество. Наука (Тюмень), 1992. С. 46–50.
135. *Шевцова Г. И.* Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: мотивный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. С. 65.
136. *Шевченко Е. Н.* Проблема искусства в романах Клауса Манна 30-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1993.
137. *Шиндина О. В.* К семантике имен в романе Вагинова «Козлиная песнь»: Тептелкин // Научно-теоретическое обеспечение профессиональной подготовки студентов педвуза. Вып. 2. Саратов, 1990. С. 73–74.

138. *Шиндина О. В.* О карнавальной природе романа Вагинова «Козлиная песнь» // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 94–97.

139. *Шиндина О. В.* «Магия слова» в художественном мире К. Вагинова (Некоторые аспекты философии творчества) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: тез. и предварительные материалы к симпозиуму. Ч. 2. М., 1988. С. 31–32.

140. *Шиндина О. В.* Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. № 11. С. 161–171.

141. *Штейнман Зел.* Навстречу жизни. Л.: Издательство Писателей в Ленинграде, 1934.

142. *Эвентов И. С.* Борис Лавренев: Критико-биографический очерк. Л.: Советский писатель, 1951.

143. *Яблоков Е. А.* Роман Александра Грина «Блистающий мир». М.: МАКС Пресс, 2005.

#### **Справочная литература**

144. Большая Советская энциклопедия: В 30 т. Т. 2. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1970.

145. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978.

146. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2003.

147. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987.

148. Русская литература XX века: Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: В 3 т. / под ред. Н. Н. Скатова. М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005.

149. Русские писатели 20 века: Биографический словарь / гл. ред. и сост. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву-АМ,

2000.

150. Русские писатели XX век. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / под ред. Н. Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998.

151. Славянская филология: Энциклопедический словарь / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Международные отношения, 2011.

152. Словарь русского языка: В 4 т. Т. 4. / под ред. А. П. Евгеньевой; 3-е изд. М.: Русский язык, 1988.

153. *Чернецова Е. М.* Мировое искусство: энциклопедический словарь. М.: «Вече», ОЛИСС, 2005.

154. Энциклопедия пейзажа. М.: ОЛМА-пресс Образование, 2002. С. 194.